АНДРЕЙ БѢЛЫЙ.

АРАБЕСКИ

Книга статей.

Книгоиздательство «Мусагетъ».
Москва 1911.

КНИГИ АНДРЕЯ БѢЛАГО.

Золото въ лазури. Книга стиховъ. Книгоиздательство „Скорпіонъ". Москва. 1904.

Пепелъ. Книга стиховъ. Книгоиздательство „Шиповникъ". Петербургъ. 1909.

Урна. Книга стиховъ. Книгоиздательство „Грифъ". Москва, 1909.

Сѣверная симфонія, первая, героическая. Книгоиздательство „Скорпіонъ". Москва. 1904.

Вторая симфонія, драматическая. Книгоиздательство „Скорпіонъ. Москва. 1902.

Возвратъ. Третья симфонія. Книгоиздательство „Грифъ". Москва. 1904.

Кубокъ метелей. Четвертая симфонія. Книгоиздательство „Скорпіонъ". Москва. 1909.

Серебряный голубь. Романъ. Книгоиздательство „Скорпіонъ". Москва. 1910.

Символизмъ. Книга статей. Книгоиздательство „Мусагетъ". Москва. 1910.

Лугъ зеленый. Книга статей. Книгоиздательство „Альціона". Москва. 1910.

Арабески. Книга статей. Книгоиздательство „Мусагетъ". Москва. 1911.

МОСКВА.—1911.
Типографія Русскаго Товарищества, Мыльниковъ пер., соб. домъ.
Телефонъ 18-23.

ВМѢСТО ПРЕДИСЛОВІЯ.

Въ „Арабескахъ“ я собираю циклъ статей, долженствующій на примѣрахъ конкретизировать тѣ общія положенія, которыя я намѣтилъ въ своей книгѣ „Символизмъ“. Отвлеченная терминологія нѣкоторыхъ статей, напечатанныхъ въ „Символизмѣ“, не давала возможности конкретно показать жизненную значимость высказываемыхъ положеній. Въ „Арабескахъ“ я стараюсь не доказывать, но показывать. Этимъ и обусловлена нѣкоторая образность языка, за которую — предвижу — критика будетъ меня упрекать въ импрессіонизмѣ. Нѣсколько фразъ изъ книги моей „Лугъ зеленый“ навели одну почтенную газету на мысль о моей безпринципности, хотя содержаніе всѣхъ статей—строго принципіально; я утѣшаю себя мыслью, что нѣкогда та же газета встрѣтила весьма сочувственно явно „декадентскую“ для нея книгу мою, „Драматическую симфонію“, принявъ ее... за

пародію на декадентовъ. Вообще въ методахъ изложенія мысли я хотѣлъ бы считаться и съ газетной критикой, но... увы: я никогда не сумѣю ей угодить. Отвлеченный языкъ ей столь же чуждъ, какъ и образный; философію и поэзію газетная критика одинаково презираетъ. Ну, а разжевывать свои мысли или образы до ясности ходячихъ мыслей и общихъ положеній толпы я предоставляю популяризаторамъ. Нельзя одновременно дѣлать два дѣла: всматриваться въ окружающія явленія литературной жизни, чтобы живо на нихъ отзываться, и одновременно разжевывать ихъ толпѣ; пусть читаютъ меня тѣ, кому я понятенъ и интересенъ; среди нихъ, вѣрю, найдутся люди, которые сумѣютъ передать мои мысли массамъ въ болѣе общедоступной формѣ.

Къ „Арабескамъ" я прилагаю особый отдѣлъ „Литературный дневникъ"; въ него входятъ многія изъ моихъ публицистическихъ и полемическихъ замѣтокъ; я расположилъ ихъ въ извѣстномъ порядкѣ такъ, чтобы сумма этихъ замѣтокъ нарисовала картину завершенной уже литературной эпохи. Именно въ силу того, что извѣстный періодъ развитія такъ называемаго символизма законченъ, я и считаю интереснымъ помѣстить нѣкоторыя замѣтки, съ полемическимъ пыломъ которыхъ я въ настоящее время уже не согласенъ (сюда полемика съ Ивановымъ, Блокомъ, съ мистическимъ анархизмомъ); все это хотя и недавнее прошлое, но все же—прошлое; и какъ прошлое, оно представляетъ архивъ для будущаго историка. Я смотрю на свой „Дневникъ" именно какъ на архивъ, и потому убѣдительно прошу нѣкоторыхъ авторовъ, съ которыми я нѣкогда полемизировалъ,

не обижаться на то, что иныя статьи мои я помѣщаю въ той рѣзкой формѣ, въ какой онѣ нѣкогда были написаны. Недавній періодъ развитія молодого русскаго искусства интересенъ и характеренъ со всѣми своими угловатостями. И я не считаю нужнымъ закруглять и выравнивать тѣ изъ своихъ полемическихъ замѣтокъ, съ тономъ которыхъ въ настоящее время я такъ несогласенъ.

Тунисъ.
Январь, 1911 г.

Андрей Бѣлый.

ТВОРЧЕСТВО ЖИЗНИ.

ПРОРОКЪ БЕЗЛИЧІЯ.

„Балькъ вскочилъ окончательно взбѣшенный. Что тамъ такое?“

Такова первая фраза перваго по значительности романа Пшибышевскаго. Таковъ лаконизмъ писателя, сумѣвшаго въ одной фразѣ дать матеріалъ для опредѣленія пріемовъ своего письма. Подлежащее, сказуемое, опредѣленіе—а между тѣмъ всѣ элементы творчества Пшибышевскаго; одна фраза—и въ ней водораздѣлъ двухъ стихій, отдѣляющій творчество великихъ писателей середины XIX столѣтія отъ писателей конца вѣка; одна фраза—а мы уже чувствуемъ: что-то произошло.

Что же произошло?

„Балькъ вскочилъ окончательно взбѣшенный“,—и первый абрисъ литературной физіономіи готовъ. Всмотримся пристально въ эту фразу: дано имя героя (Балькъ), дана подчеркнутая стремительность внѣшняго движенія (вскочилъ, а не всталъ), дана подчеркнутая стремительность движенія внутренняго (вскочилъ не разсерженный, а взбѣшенный и болѣе того: окончательно взбѣшенный). И тутъ, и тамъ и движеніе тѣла, и движеніе души заботливо опредѣлены, съ точностью взвѣшены: судорогой мускуловъ и судорогой душевнаго движенія бросаетъ въ насъ Пшибышевскій, такъ сказать, съ мѣста въ карьеръ.

Но кто же герой, судорожно вскакивающій и судорожно закипающій гнѣвомъ уже въ первой фразѣ объемистаго романа?

Вмѣсто опредѣленія героя, вмѣсто описанія его наружности, вмѣсто описанія мѣста и времени дѣйствія, просто, ничего не говорящее имя Балькъ. И вскакиваетъ передъ нами этотъ Балькъ прямо, такъ сказать, въ пространствѣ.

Описаніе героя, фабула, мѣсто и время дѣйствія отодвигается на второй планъ; всѣ эти подробности бросаются ав-

торомъ потомъ вскользь, нехотя: мы должны ихъ ловить всѣ до одной, чтобы самимъ возсоздать канву изображаемыхъ дѣйствій; между тѣмъ эта канва у писателей добраго стараго времени выдвигалась на первый планъ, а потомъ уже послѣ долгихъ поясненій автора появлялся герой со своими поступками, встрѣченный нами, какъ старый знакомецъ.

А вотъ у Пшибышевскаго прямо изъ мрака неизвѣстности на сцену выскакиваетъ какой-то Фалькъ и начинаетъ передъ нами судорожно бѣситься.

„Онъ усталый... шелъ домой. Его знобило“. Такъ начинаетъ онъ въ другомъ романѣ.

„Гордонъ низко наклонился впередъ и остановилъ на Остапѣ пронизывающій безпокойный взглядъ“. Такъ начинается романъ „Дѣти Сатаны“. Здѣсь опять въ неизвѣстное время, въ неизвѣстномъ пространствѣ какой-то невѣдомый Гордонъ не просто наклоняется, а склоняется низко, чтобы не просто бросить взглядъ, а взглядъ пронизывающій остановить на какомъ-то Остапѣ.

Или: „Черкасскій сидѣлъ, задумавшись“ („Сыны земли“).

И такъ далѣе, и такъ далѣе...

Съ мѣста въ карьеръ бросаются на насъ герои Пшибышевскаго, скрежещутъ зубами, сокращаютъ и выпрямляютъ мускулы, кидаются на женщинъ, лобзаютъ и убѣгаютъ въ тьму.

Съ мѣста въ карьеръ начинаютъ кипѣть они гнѣвомъ, изливаться въ жалобахъ—и потомъ расплываются въ облако причудливыхъ сновъ самого Пшибышевскаго.

Судорога души и судорога мускуловъ всегда у него съ мѣста въ карьеръ. Но связь между обѣими судорогами, опредѣляемая психо-физическою причинностью, открывается послѣ; да и то лишь тогда, когда мы сами захотимъ открыть эту связь. Иначе и мотивы отдѣльныхъ поступковъ, даже болѣе того, — связь фабулы разлагается у Пшибышевскаго на хаосъ движеній душевныхъ и на механику движеній внѣшнихъ. Движеніе внѣшнее лишь накладывается на движеніе внутреннее: связь—выпадаетъ.

И оттого-то всякое дѣйствіе начинается случайно: дѣйствіемъ бьетъ насъ Пшибышевскій, какъ обухомъ по головѣ.

„Вскочилъ... Что тамъ такое? Никого изъ друзей... Только почтальонъ... Даже въ потъ бросило... Ха-ха...ха... Всталъ и задумчиво заходилъ по комнатѣ“... („Homo sapiens“).

„Уставился тупымъ взоромъ... Взглянулъ на часы... Дверь вдругъ отворилась“... („Сыны земли“).

Или начинаетъ насъ донимать Пшибышевскій все однимъ и тѣмъ же жестомъ: онъ заставляетъ героя усмѣхаться черезъ каждыя три минуты и всякій разъ заботливо напоминаетъ объ этомъ: „Гордонъ усмѣхнулся“... Черезъ нѣсколько строчекъ: „Гордонъ опять усмѣхнулся“... Далѣе — „Гордонъ усмѣхнулся“... Впромежутокъ между двумя усмѣшками Гордона онъ напоминаетъ, что и Остапъ „ехидно усмѣхнулся...“ Эти Гордоновы усмѣшки перебиты короткими фразами; ими перекидываются герои; реализмъ перекрестныхъ репликъ подчасъ переходитъ границу художественности; рядомъ: хаосъ чувствъ, кошмары, и въ нихъ—самая откровенная символика, самая туманная мистика чувствъ: символика и дѣйствительность, мистика и синематографъ; то одно, то другое: одно пересѣкаетъ другое; два взаимно пересѣкаемыхъ ряда послѣдовательностей и отсутствіе взаимной связи.

И вдругъ, вспомнивъ, что какъ никакъ, а связь между жестомъ тѣла и жестомъ души все же должна присутствовать, или, по крайней мѣрѣ, должно оправдать безсвязность, Пшибышевскій заставляетъ героя прочитывать о себѣ цѣлыя лекціи, чтобы объяснить намъ его поступки; иногда герой поучаетъ насъ со страницъ книги цитатами изъ психофизіологій о внутренней связи всякихъ безсвязностей.

Вотъ какъ изображаетъ Пшибышевскій своихъ героевъ.

Нѣтъ у него постепенности въ развитіи фабулы; нѣтъ развлекающихъ насъ подробностей быта; нѣтъ достаточной мотивировки любого изображаемаго поступка: бурный потокъ, летящій въ пустынной мѣстности, потокъ, разбитый на отдѣльныя струи—вотъ образъ творчества Пшибышевскаго. Не то мы видимъ у писателей и драматурговъ добраго стараго времени: событія тамъ развиваются медленно; они протекаютъ передъ нами, какъ тихія струи полноводной рѣки. Всюду

тамъ — непрерывность и плавность. И кинематографическіе скачки — здѣсь: „Вбѣжалъ — лобзалъ — рыдалъ"... какой-то „Х" и потомъ убѣжалъ въ темноту.

Судорога душевныхъ движеній и судорога мускуловъ, перебиваемая рядомъ кинематографическихъ картинъ: и рядъ картинъ опять-таки перебивается судорогой кашмаровъ и грезъ. Рисунокъ фабулы нигдѣ не вычерченъ, а, такъ сказать, намѣченъ пунктиромъ, но любая точка пунктира (моментъ) сфотографированъ съ поразительной точностью. Кто идетъ отъ точки къ точкѣ, не запоминая направленія движенія, для того Пшибышевскій безсвязенъ. Образомъ только ретушируетъ онъ прекрасно выписанный портретъ: но портретъ этотъ (цѣльность фабулы) только въ душѣ у Пшибышевскаго; онъ въ ритмическомъ единообразіи картинъ, въ безсловесномъ, невыразимомъ словами лейтмотивѣ произведенія; картина, образъ, выписка деталей—все это штрихи къ невысказанной цѣльности; фабула Пшибышевскаго всегда въ безсознательномъ; образное ея выраженіе—всегда транспарантъ. Пшибышевскій словно забываетъ, что не всѣ видятъ съ нимъ внутреннюю жизнь героевъ; онъ даетъ лишь подробности къ неданной картинѣ,—подробности, составляющія съ картиной нѣчто цѣлостное; кто не угадаетъ цѣлаго въ Пшибышевскомъ, для того внѣшняя связь его образовъ — гримаса безсвязныхъ штриховъ, — т.-е. транспарантъ съ ретушью къ образу, но безъ образа.

А вмѣсто развлекающихъ наше вниманіе подробностей быта Пшибышевскій даритъ насъ бытомъ своей души—лирикой, молитвенными отступленіями, воплями ужаса и горячечными видѣніями: „в и д ѣ л ъ, к а к ъ б р и л л і а н т о в а я ш п и л ь к а в ы р о с т а л а в ъ п р и в и д ѣ н і е, д в у м я о г р о м н ы м и а л м а з а м и б л е с т ѣ л и г л а з а и к о л о л и е г о о с т р ы м и л у ч а м и о г н я" и т. д., и т. д.

Здѣсь все — случайныя ассоціаціи, пятна свѣта на сѣтчаткѣ, смѣщающія предметы съ своихъ мѣстъ, такъ что дѣйствительность начинаетъ кружиться въ ритмическомъ танцѣ; точно въ четыре стѣны нашего кабинета проструилась музыка — и топитъ: море звуковъ—потопъ музыки; потокъ безсознательнаго у Пшибышевскаго всегда единообразенъ: это

потокъ любви, потокъ стихійной жизни, такъ что ритмъ ея (ритмъ жизни) для него ритмъ музыки; и мелодія этого ритма строитъ жизнь. Пшибышевскій далъ намъ космогонію и апокалипсисъ пола въ одномъ изъ избранныхъ своихъ произведеній: тамъ—его художественная платформа, тамъ—ключъ къ пониманію единой мелодіи, проходящей сквозь все его творчество; и эта мелодія—мелодія пола. Полъ—ночная глубина, стихія души—воедино связуетъ всѣ образы Пшибышевскаго; а фабулу, ея дневной смыслъ какъ будто приводитъ онъ къ плоскости: расплющиваетъ на кинематографическомъ экранѣ; и оттого-то герои его—нѣмые герои: ихъ голосъ въ полѣ, а полъ — безличенъ. Безличіе, ночь, хаосъ поетъ въ самомъ Пшибышевскомъ; а потому-то вся сила его лишь въ томъ, что онъ первый изъ многихъ; личность его—въ проповѣди безличія; голосъ его возвышается тамъ,гдѣ восхваляетъ онъ все нѣмое, міровое, половое. И герои его—когда говорятъ — нѣмы, когда молчатъ — краснорѣчивы. Глухонѣмыми ихъ жестами заставляетъ насъ Пшибышевскій прислушаться къ потоку безсознательной жизни, черезъ который перекинуты здѣсь и тамъ мостки отъ отдѣльныхъ картинъ; вотъ почему картины эти отдѣлены другъ отъ друга. Вотъ почему Пшибышевскій напоминаетъ намъ кинематографъ: его задача образомъ намекнуть на безобразное; дай онъ намъ непрерывность фабулы, слей онъ образы въ одинъ—и они покроютъ потокъ безсознательнаго; но потокъ безсознательнаго и вскрываетъ вѣдь Пшибышевскій.

Впрочемъ, Пшибышевскій оставляетъ намъ наше право связать воедино свои образы, раздробленные моменты его картинъ соединить въ нѣкоторое единство.

Но если образъ у Пшибышевскаго связанъ съ безсознательной музыкой, съ ритмомъ жизни, то существуетъ связь между образомъ и переживаніемъ, между ритмомъ внѣшнихъ движеній и ритмомъ движеній внутреннихъ; вѣдь такая связь образа съ переживаніемъ и образуетъ символъ.

Слабыя стороны Пшибышевскаго въ томъ, что часто связь эта отсутствуетъ вовсе; часто Пшибышевскій вовсе не символистъ.

Внѣшнее движеніе героя (вскочилъ, душилъ, лобзалъ) не

соединено съ переживаніемъ, не вытекаетъ ни изъ логики чувствъ, ни изъ логики просто. Параллелизмъ, наложеніе образа на переживаніе — вотъ что характерно для Пшибышевскаго. „Вскочилъ окончательно взбѣшенный“. Почему вскочилъ? Читатель ищетъ благонамѣреннаго „потому что“, а Пшибышевскій только потомъ поясняетъ вскользь: „Слава Богу. Никого изъ друзей. Только почтальонъ“. Намъ самимъ предоставляется выводъ: „Вскочилъ, окончательно взбѣшенный, потому что раздался звонокъ“. Иногда же вовсе не даетъ онъ объясненій. И тогда: вмѣсто связи души и тѣла, переживанія и образа, ритма и слова—вспышка чувства и сокращеніе мускула. Между тѣмъ и другимъ—никакой внутренней связи.

Пшибышевскій дробитъ фабулу на моменты (картины); мало того: убираетъ внѣшнюю связь любой картины съ подстилающимъ переживаніемъ. Переживанія сливаются въ бурный потокъ; картина безсвязно несется по поверхности: и жесты героевъ становятся безжизненными жестами; двигаются части тѣла, сокращаются мускулы; если теперь мы внимаемъ потоку переживаній—передъ нами не писатель вовсе, а скорѣе музыкантъ; если же изучаемъ картину, поверхность образа—передъ нами фотографъ, анатомъ—не писатель; и герои Пшибышевскаго говорятъ—молчаніемъ или сокращеніемъ мускуловъ,—нѣмые герои, потому что потоки словъ, которыми они разражаются,—все это проповѣдь самого Пшибышевскаго, а не ихъ вовсе: тутъ Пшибышевскій устами Фальковъ начинаетъ оправдывать своихъ нѣмыхъ цитатами о безсознательномъ. Это—не живыя слова, мертвыя. Такъ пытается Пшибышевскій перекинуть мостъ отъ прерывнаго (фабулы) къ непрерывному (музыкѣ), отъ жеста къ ритму. Тутъ слышимъ мы панегирики силѣ, личности, полу; и образы Пшибышевскаго пытаются говорить то же. Герои Пшибышевскаго вскакиваютъ, скрипятъ зубами, лобзаютъ, насилуютъ женщинъ; и все это — напрасныя потуги: сила безформенна, личность безлична, и потуги пола вмѣсто пола встрѣчаютъ насъ у Пшибышевскаго.

Да и откуда взяться личности? Какъ можетъ Пшибышевскій изобразить личность своимъ пріемомъ письма: онъ сокра-

щаетъ мускулы героевъ, сокращаютъ мускулы у него всѣ Фальки; но описаніе мускуловъ и ихъ сокращеній—задача анатоміи и физіологіи. Да и кромѣ того: вовсе не знаемъ мы тутъ, что передергиваетъ лица Фальковъ: выраженіе ли тутъ душевнаго аффекта, или эффектъ электрической проволоки, которой незамѣтно дотронулся до Фалька холодный экспериментаторъ. Здѣсь еще нѣтъ ничего индивидуальнаго; всѣ одинаково сокращаютъ мускулы. Онъ заставляетъ ихъ видѣть сны; но всѣ они видятъ одинаковые сны. Индивидуальность сновъ отсутствуетъ; для всѣхъ „бриллiантовая шпилька выростаетъ въ привидѣніе", всѣхъ „огромными алмазами колютъ глаза" и т. д., и т. д.

Что-то одно, безликое, ночное поетъ, кричитъ, вопитъ въ герояхъ Пшибышевскаго, и высшее напряженіе души разряжается въ возгласѣ: „Ха-ха-ха"... (у Фалька такъ же, какъ у Черкасскаго). И потомъ они скрипятъ зубами, лобзаютъ и душатъ.

Индивидуальность каждаго ищетъ опоры въ родѣ, въ полѣ; но и полъ выражается въ безличномъ возгласѣ: „Ха-ха-ха". Но и родъ, и полъ не вмѣщаютъ въ себѣ герои Пшибышевскаго; полъ разрываетъ ихъ личность: и какъ только въ Фалькахъ поднимается безликое: „Ха-ха-ха", Фальки начинаютъ скрипѣть зубами, совершенно взбѣшенные, а потомъ закрываются отъ самихъ себя фонтаномъ утонченныхъ словъ.

У Пшибышевскаго нѣтъ своей мысли, своей правды. Міроздаціе, понятое, какъ половой актъ, конецъ міра, понятый какъ окончаніе этого акта,—только иллюстрація къ мыслямъ Шопенгауэра и Гартмана. Хорошо иллюстрируетъ эти мысли Пшибышевскій. Принимаетъ волю и безсознательное отъ Гартмана, а личность—отъ Ницше. Но соединеніе Ницше съ Гартманомъ обезсиливаетъ и Гартмана, и Ницше. Выводъ Гартмана—отрицаніе личности, утвержденіе безличнаго; выводъ Ницше—утвержденіе личности и отрицаніе безличнаго; выводъ Пшибышевскаго: утвержденіе личности (героя) въ безличномъ (въ полѣ), утвержденіе безличнаго (пола) въ личности (героѣ); но личность у Пшибышевскаго не соединяется съ личностью: закрывается ею, какъ мертвой личиной изъ словъ и жестовъ. Тамъ, гдѣ личность (герой) сближается съ поломъ, тамъ

пробуждается въ героѣ человѣкъ-звѣрь (безличное), либо этотъ звѣрь оказывается безсильнымъ чучеломъ. И въ дикихъ стонахъ его героевъ узнаемъ мы даже не дикаря, а просто пугало. Principium individuationis—въ представленіи; представленіе обособляетъ образъ, обособляетъ личность; личность становится той, а не иной. Отрицая всякій смыслъ золотого Аполлонова ковра, накинутаго надъ бездной, Пшибышевскій топитъ въ насъ дневное, разсуждающее и дѣйствующее сознаніе: сознаніе становится мертвымъ, словеснымъ, а дѣйствіе становится звѣринымъ. Слово, ставшее плотью, онъ дѣлитъ на безплотное слово и нѣмую плоть. И всѣ герои его въ словахъ безплотны, въ дѣлахъ—безсловесны.

Говорятъ, какъ утонченные люди нашего времени; тѣмъ не менѣе поступаютъ, какъ дикари. Извнѣ Фалькъ—представитель высшей культуры, изнутри—татуированный дикарь. Извнѣ говоритъ объ Апокалипсисѣ любви, въ тайнѣ—насилуетъ дѣвушекъ.

Герои Пшибышевскаго очень начитаны: имъ вѣдомы всѣ эпохи, всѣ стили, всѣ отрасли знанія—болѣе или менѣе: Фалькъ болѣе или менѣе эстетъ, болѣе или менѣе физіологъ, болѣе или менѣе мистикъ, болѣе или менѣе соціологъ. Но Петроній, Вундтъ, Сведенборгъ, Брентано—не болѣе или менѣе, а взаправду: первый—эстетъ, второй—физіологъ и т. д.

Вотъ это-то „взаправду" и создаетъ изъ нихъ личность, героевъ на томъ или другомъ поприщѣ жизни.

У героевъ Пшибышевскаго культура—музей паноптикумъ, культурныя цѣнности—куклы, модели: модели мыслей, системъ, предметовъ жизни. Лицевая сторона Фальковъ — эклектизмъ: тотъ эклектизмъ, въ которомъ видѣлъ смерть Ницше. Здѣсь краска не поетъ (оттого-то можно сочетать всѣ краски), слово не живетъ (вывѣтрилось: оттого-то можно соединять всѣ слова). Сами герои Пшибышевскаго—вывѣтренная порода человѣчества: не гранитъ, а рухлякъ, не удобная для лѣпки глина, а разсыпчатый лессъ;—песокъ сыплется изъ ихъ словъ. Пескомъ софизмовъ бросаютъ они въ довѣрчиво открытые глаза женщины, чтобы она, потерявъ зрѣніе, не отбивалась

отъ ихъ объятій. И тогда начинаетъ въ нихъ бить струя животнаго оргіазма; и завитая рѣчь обрывается на „ха-ха-ха“...

Въ глубинахъ безсознательнаго клокочетъ въ нихъ стихійная сила жизни; все же, что признано свѣтомъ культуры, золотымъ аполлоновымъ свѣтомъ—живые образы, живыя слова, живые поступки, живое творчество—все тутъ вывѣтрено, какъ вывѣтрились въ культурѣ образы искусства—въ аллегоріи, слова—въ термины, поступки—въ созерцаніе своихъ собственныхъ мертвыхъ жестовъ, творчество жизни—въ издѣліе формъ, превращаемыхъ въ товаръ. Соединеніе образа съ ритмомъ переживанія—только въ духѣ соединяющемъ; форма этого соединенія — творческая личность, а форма творчества — живая жизнь.

Видя распаденіе личности на безсознательное (ритмъ жизни) и пустое (форма, образъ), Ницше призывалъ насъ къ новому соединенію: призывалъ насъ одинаково бороться съ безличной сущностью рода и съ мертвымъ ликомъ культурнаго человѣка: къ герою призывалъ Ницше. Пшибышевскій односторонне понялъ призывъ къ героизму: онъ осозналъ этотъ призывъ, какъ бунтъ противъ мертвой условности жизни. И силу личности отожествилъ съ безличіемъ пола. Не соединилъ противоположные полюсы жизненнаго распада,—просто отрѣзалъ одну половину: на схематическій ликъ (т.-е. отсутствіе лика жизни) дохнулъ безличной ночью. Сталъ съ безличнымъ бороться безличіемъ. А вѣдь личность въ соединеніи двухъ началъ: безличной силы дѣйствованія (духа Діониса, какъ говорилъ Ницше) и столь же безличной силы воображенія (представленія, т.-е. духа Аполлона). Соединеніе двухъ началъ въ душѣ человѣка противопоставляетъ его, какъ личность, безличію несоединенной, разлагающейся жизни. Между жизнью и личностью (героемъ) возникаетъ борьба. Герой борется съ ночью безо̀бразнаго; но и съ мертвымъ образомъ жизни онъ борется то-же. Пшибышевскій съ безличнымъ сталъ бороться безличнымъ, не оплодотворилъ землю жизни водой стихійности. И земля его не зеленѣетъ растительностью. Но пустыни жизни топитъ онъ океанами хаоса, опускаетъ и поднимаетъ материки пустынь. Едва успокаивается самумъ словъ у его героевъ,

какъ начинается у нихъ потокъ половой жизни: личность ихъ одинаково задыхается и пескомъ, и водою. Вѣчная, безплодная борьба безъ начала и безъ конца.

Доисторическое человѣчество вѣрно видѣло хаосъ: оно плавало въ хаосѣ, въ упорной борьбѣ съ ночью образовало дневной материкъ исторіи. Хаосъ растилался надъ головой человѣка густою ночью, шумомъ деревьевъ, перекликаясь съ ночными голосами человѣческой души: въ душѣ копошился хаосъ стихійной жизни, надъ душой нависалъ безднои ночи. И дикарь, въ борьбѣ съ медвѣдемъ, побѣждалъ рокъ. Нападеніе звѣрей вызывало въ немъ чувство суевѣрнаго ужаса: медвѣдь становился злымъ духомъ: злой духъ или звѣрь — одинъ образъ рока. И человѣкъ убивалъ звѣрей, человѣкъ наступалъ на ночь; орудія борьбы и трофеи побѣды (каменные ножи и медвѣжьи шкуры)—вотъ первыя издѣлія человѣка: одновременно и формы творчества, и орудія жизни (топоръ защищалъ отъ звѣря; но топоръ украшался рѣзьбой, а шкура—морскими раковинами). Въ борьбѣ съ рокомъ блеснулъ свѣтъ (искра кремня, упавшая въ сухія листья); огонь освѣтилъ вокругъ человѣка небольшой кругъ земли: и этотъ магическій кругъ свѣта оказался первымъ островомъ сознанія, первымъ сплотомъ отъ ночи, щитомъ: звѣрь или злой духъ убѣгалъ отъ свѣта; свѣтъ ширился: сучья, стволы деревьевъ бросали въ костеръ; кругъ свѣта выросталъ; материкъ, вырванный у ночи, увеличивался; къ этому острову приходили люди, окружали его заборомъ изъ деревьевъ. Такъ возникла община; такъ соединила орудія творчества и издѣлія творчества въ одно; герой сталъ солдатомъ; издѣліями обмѣнивались; изъ нихъ создавалась культура; такъ творческая борьба распалась на жизнь и творчество издѣлій, такъ герой полубогъ сталъ человѣкомъ и художникомъ. Свѣтомъ исторіи озарилась суша, и злой духъ, покинувъ медвѣдя, отлетѣлъ въ бездну свисающей ночи; тогда заслонили небо издѣліемъ творчества, фетишемъ; изъ фетиша возникли олимпійскіе боги, защищавшіе человѣчество отъ хаоса; возникла религія, право, мораль; материкъ жизни вышелъ изъ хаоса; началась исторія.

Далѣе — процессъ распаденія сотворенныхъ кумировъ на формы: этими формами оказались: формы искусства, жизни,

мысли и знанія. Вмѣстѣ со смертью кумировъ началось разложеніе формъ — разложеніе культуры: форма, понятая какъ кумиръ (видѣніе Бога, аполлиническій сонъ), — щитъ противъ ночи; форма, оторванная отъ прямого назначенія,—пустая форма; цѣной безопасности (убійствомъ героя) человѣчество подчинило ритмъ жизни пустой формѣ. И ограда изъ образовъ вывѣтрилась: и сквозь вывѣтренный песокъ образовъ зазіяла на насъ бездна ночи: проструилась въ материкъ нашей жизни...

Чтобы спастись отъ новаго потопа тьмы, Ницше звалъ насъ къ геройству; не обороняться отъ ночи звалъ онъ: онъ звалъ насъ за ограду крѣпости наступать на ночь; онъ ждалъ новыхъ издѣлій творчества, новыхъ кумировъ, чтобы ими, какъ оружіемъ, сражаться съ рокомъ: вотъ почему не разрушать образъ призывалъ онъ, а соединять его съ ритмомъ жизни. Творчество цѣнностей есть творчество образовъ, и если образъ творчества—человѣкъ, а форма его—жизнь, то мы должны созидать образъ и подобіе героя въ жизни: для этого нужна личность.

Пшибышевскій понялъ одну сторону въ Ницше: сокрушителя ветхихъ скрижалей; созидателя въ Ницше не увидѣлъ онъ вовсе.

Пшибышевскій сталъ разрушать. И герои его разрушаютъ тоже.

Разрушалъ Пшибышевскій: воззвалъ къ безличію, какъ къ личности. Вотъ ваша личность—полъ: личность оказалась личиной; изъ-подъ него ночь ухнула своимъ „Ха-ха-ха"... или Фалькъ оказался безликимъ „Ха-ха-ха" въ сверхъ-человѣческомъ плащѣ: сорвали плащъ: подъ нимъ ничего не оказалось. Образъ сталъ плащомъ: безобразная сущность образа—безличіемъ. Плащъ (т.-е. видимость) натянулъ Пшибышевскій и по нему пустилъ синематографъ явленій.

Ницше указалъ, что міръ образовъ и міръ безымяннаго соединяются въ душѣ героя. Построеніе образовъ культуры да и сама внѣшность культурной жизни—расширеніе личности за предѣлы жизни: центробѣжная сила; увеличеніе этой силы разрываетъ личность; круговое движеніе личности всегда — соединеніе центробѣжной силы (образности, духъ Аполлона)

и центро-стремительной (ритма, духа Діониса). Исторія—процессъ разложенія личности, ростъ центробѣжной силы. Къ соединенію въ себѣ музыки жизни и картины ея звалъ насъ Ницше—и потому-то ограду ветшающихъ образовъ опрокинулъ онъ въ духѣ. За нимъ опрокинулъ ограду и Пшибышевскій; но ограды въ себѣ не нашелъ отъ вторженія безличія: съ неумолимой отчетливостью привелъ онъ къ плоскости видимость жизни... но и только. Его личность не зажгла своего факела отъ погасающаго свѣта культуры: свѣтъ культуры — отблескъ Прометеева огня, дѣйствительнаго огня дѣйствительнаго героя.

Такого героя не воскрешаетъ Пшибышевскій.

Онъ оторвалъ образъ дѣйствительности отъ ея жизненнаго ритма; но образа ритму не создалъ; а всякій ритмъ требуетъ формы. Ритмъ безъ образа — хаосъ, ревъ первобытныхъ стихій въ душѣ человѣка. И „Я" оказалось во власти ночи въ то время, какъ другую часть этого „Я" раздавили обломки мертвой дѣйствительности. Герой разложился у него на мертвеца и дикаря; мертвецъ—резонируетъ; дикарь реветъ свое: ха-ха-ха. Безсмысленный ревъ — не трагедія, какъ не трагедія — резонерство. Прочь отъ трагедіи ведетъ Пшибышевскій. Въ трагедіи соединеніе, столкновеніе, борьба силъ. Въ творчествѣ Пшибышевскаго—разъединеніе, хаосъ, покорность стихіямъ.

И когда соприкоснутся двѣ части расколовшейся личности (полъ и сознаніе), то непремѣнно смѣшаются. Резонеръ оказывается полоумнымъ, дикарь начинаетъ страдать половой неврастеніей: личность, а съ ней и созданный міръ, проваливаются въ Ничто.

Сліяніе въ человѣкѣ двухъ началъ (дневного, образнаго, воображающаго, сознательнаго—съ ночнымъ, безобразнымъ, невообразимымъ, безсознательнымъ) отобразилось по Ницше въ культурѣ Греціи въ созданіи трагедіи. Сліянію предшествовалъ долгій періодъ борьбы.

Поднялась волна образовъ съ богами, Олимпомъ; ее отобразилъ эпосъ; но за этой волной поднялась безобразная волна — хаосъ и подземныя (хтоническія) божества вылѣзали изъ безднъ подземныхъ, борясь съ олимпійцами; и изъ Индіи хлы-

нули дикія волны: орды бакхантовъ, культъ Фаллуса во главѣ съ Діонисомъ.

И опять поднялась волна образовъ: Греція отбивалась отъ хаоса; и по гранямъ соприкосновенія бездны подземной съ бездной надзвѣздной, низины и вершины, Діониса и Аполлона, выросла фаланга грозныхъ воиновъ, воздвигающихъ оплотъ противъ хаоса строгимъ рядомъ дорическихъ колоннъ и строгимъ рядомъ законодательствъ жизни.

Дорической культурой отвѣтила Греція на вторженіе варваровъ. И только потомъ расцвѣла трагедія съ сокровеннымъ корнемъ ея Елевзинскихъ мистерій.

Теперь, на закатѣ культуры, опять закипѣла борьба. Опять щитъ Аполлоновъ противопоставленъ Лингаму и Іони. Ницше почувствовалъ трагедію въ будущемъ; но онъ обманулся въ срокахъ. Условія для трагедіи налицо въ нашей культурѣ: песчаные обрывы историческаго материка размываются напоромъ хаоса: мы должны или погибнуть, или научиться ходить по волнамъ. Мы должны строить ковчегъ нашей души—воспитать въ себѣ героя: средство для воспитанія—возстаніе личности противъ безличія. „Да" говоритъ Пшибышевскій и предаетъ Ницше, провозглашая полъ личностью.

Онъ—пророкъ Фаллуса; онъ воскреситель въ нашей культурѣ всего дикаго; вмѣсто того, чтобы облечься броней новыхъ образовъ и выйти за ограду культурнаго кладбища на единоборство съ ночью, онъ безъ всякой брони разбиваетъ послѣдніе оплоты культуры; и валится на насъ въ пробитыя бреши ночь. Тутъ онъ окончательно утратилъ личность, онъ—одержимый; и въ этомъ его величіе; онъ—первый среди безчисленныхъ, въ то время, какъ Ницше — немногій среди немногихъ; только у Пшибышевскаго неистовство имѣетъ символическій смыслъ. У другихъ—это только хулиганство. Пшибышевскій воззвалъ къ „Сынамъ Земли": но его сыны — сыны ночи: онъ точно открылъ апокалиптическій „кладезь бездны" и вышла оттуда „злая саранча"; и внѣшній признакъ этой саранчи — хулиганство: и дѣйствіе — разрушеніе: саранча нападаетъ, гогочетъ, крушитъ цѣнности, насилуетъ

гимназистокъ, истязаетъ кошекъ: больно жалитъ злая насъ саранча. И надъ всѣмъ стоитъ безликое, дикое, жадное, тупое, саранчиное—„ха-ха-ха".

Все это—безчисленные образы, осаждающіе насъ; но прообразъ ихъ—Пшибышевскій. Въ этомъ его величіе, сила, значеніе: оттого-то въ немъ перекрещиваются всѣ теченія ницшеанства и декадентства, старающіяся совратить человѣчество съ намѣченнаго пути. Въ Ницше ключъ къ пониманію современности: если хотимъ мы возрожденія личности, героя, если помнимъ, что жизнь—трагедія (не сонъ, и вовсе не „ха-ха-ха") мы должны итти въ ночь дорической фалангой: топтать и бить варваровъ.

Въ нашей суровости, въ нашей безжалостности — наша трагедія, нашъ долгъ, наша молитва о томъ, чтобы пресуществилась жизнь и стала мистеріей.

Пшибышевскій творчествомъ оправдалъ одинъ изъ параграфовъ платформы Ницше; онъ указалъ на то, что экстазъ, не рождающій образа цѣнности и опредѣленнаго пути—есть хаосъ. Мы должны оправдать другое положеніе Ницше—возстать на хаосъ суровостью долга.

И струны лиры натянуть на лукъ тетивой, чтобы стрѣлами Аполлона — стрѣлами дня — разить саранчиную стаю, издѣвающуюся надъ жизнью: вернуть искусству Аполлоновъ свѣтъ.

1908.

ТЕАТРЪ И СОВРЕМЕННАЯ ДРАМА.

Драма есть высочайшее напряженіе поэтическаго творчества. Въ ней, поэтому, вскрываются и кристаллизируются послѣднія цѣли поэзіи. Здѣсь потокъ творчества не укладывается въ воображаемыхъ образахъ. Дальше несетъ онъ, дальше, за грань воображенія: неудержимо соприкасается съ жизнью, реализуется въ видимомъ. Воображеніе соприкасается съ жизнью: жизнь становится воображеніемъ, воображеніе жизнью. Форма искусства стремится здѣсь расшириться до возможности быть жизнью и въ буквальномъ, и въ переносномъ смыслѣ слова.

Вотъ почему сценическое изображеніе есть необходимое условіе драматическаго искусства. Драму нельзя читать. Какая же это драма? Надо воочію видѣть изображаемое дѣйство, слышать произносимыя слова. Воплощеніе мечты, вотъ что такое сцена. Вымыселъ драматической поэзіи здѣсь преслѣдуетъ съ непобѣдимой силой. Онъ закрадывается вамъ въ душу, и вы, выходя изъ театра, выносите вымыселъ въ жизнь. И далѣе: жизнь провѣряете вы вымысломъ. Жизнь населяется образами вымысла. Образы вымысла, какъ вампиры, пьютъ кровь жизни—и вотъ они рядомъ съ вами—Лиръ, Офелія, Гамлетъ! И вотъ актеръ, живой человѣкъ, загипнотизированный вымысломъ, отдаетъ ему свою личную жизнь, претворяясь въ героя изображаемаго дѣйства. Драматическій вымыселъ заражаетъ людей, какъ лихорадкой, творчествомъ жизни высокой и важной. И жизнь вымысла лучами своими озаряетъ личную жизнь актера отблескомъ необычайнаго. Люди здѣсь становятся существами миѳическими. Возносятся они, какъ боги, въ лучахъ миѳа. И миѳъ, повторяясь безконечное число разъ, безконечное число разъ возноситъ. Куда возноситъ? Надъ жизнью? Но развѣ есть то жизнь, отъ чего

нужно уйти? И развѣ вымыселъ то, что уводитъ отъ жизни? И вотъ закрадывается въ душѣ, преображаемой миѳомъ, сомнѣніе, что то, отъ чего она уходитъ, есть жизнь, и что то, куда она идетъ, есть смерть. Попробуйте вычеркнуть изъ вашей жизни Гамлета, Лира, Офелію, и станетъ бѣднѣе ваша жизнь. А между тѣмъ и Гамлетъ, и Лиръ, и Офелія только призраки. Творческая идея становится для всѣхъ жизнью болѣе цѣнной, нежели данная вамъ жизнь. Почему это такъ? Не потому ли, что вы спали глубокимъ сномъ, а вымыселъ разбудилъ васъ къ жизни. И вымыселъ вы не отдадите въ угоду жизни, потому что съ нимъ отлетитъ и какая-то мудрость жизни, привитая человѣчеству многовѣковымъ драматическимъ дѣйствомъ. Драматическая поэзія, какъ въ фокусѣ, собираетъ всѣ лучи поэтическаго вымысла. Быть можетъ, послѣдняя цѣль драмы содѣйствовать преображенію человѣка въ такомъ направленіи, чтобы онъ сталъ самъ творить свою жизнь, населяя ее событіями роковыми. Въ такомъ случаѣ жизнь человѣка—это данная ему роль, и отъ него зависитъ понять эту роль и освѣтить ее творчествомъ. Но жизнь, освѣщенная творчествомъ, прекрасна. Стало быть, жизнь въ творчествѣ побѣждаетъ рокъ. И потому-то назначеніе драмы—изобразить борьбу человѣка съ рокомъ—есть схема къ творчеству жизни: реализовать эту борьбу. Но для чего это нужно? Развѣ жизнь не носитъ въ себѣ всѣ черты драмы? Зачѣмъ драма, когда намъ дана жизнь? Да, но драма есть жизнь, расширенная музыкальнымъ паѳосомъ души. Да, но самосознаніе жизни, какъ музыкальнаго паѳоса души, есть уже первая ступень къ преображенію и углубленію жизни. Мы никогда не носили бы въ себѣ это сознаніе такъ просвѣтленно, такъ гордо, если бы въ жизни нашей не существовало зачатковъ драматической культуры. Творчество Софокла, Шекспира, Кальдерона, Корнэля и Ибсена мгновеннымъ блескомъ озаряетъ нашу жизнь. Но гаснетъ блескъ этотъ, гаснетъ. Только душа среди повседневныхъ заботъ хранитъ память о блескѣ. И блескъ драматическаго паѳоса озаряетъ снова. И смутное закрадывается въ душу предчувствіе, что жизнь не жизнь, и что мы, какъ драматурги, ее творимъ. И, стало быть, рокъ не рокъ, а

только сонъ нашего бездѣйствія: и встань мы надъ сномъ, какъ подобаетъ намъ, людямъ, грозовыя тучи рока опоясали бы намъ грудь, а чело наше, озаренное блескомъ, вознеслось бы въ иную жизнь—живую жизнь. И черныя тучи рока, окружавшія нашъ сонъ, оказались бы бѣлоснѣжными волнами мягкаго поднебеснаго шелка, омывающими нашу грудь. Рокъ—не рокъ: когда надъ человѣчествомъ открыто пронесется этотъ лозунгъ, тогда жизнь станетъ драматическимъ творчествомъ.

Но не скажемъ ли мы тогда, что жизнь стала жизнью, и что мы проснулись отъ тяжелаго сна? Тяжелый сонъ окружилъ насъ химерами рока, сновидѣніемъ о смерти. И жизнь отлетѣла отъ насъ, а сонъ воплотился: вотъ сонъ, механизированный милліонами слабовольныхъ лунатиковъ, гремитъ на насъ многогромнымъ рокотомъ машинъ. Машина съѣдаетъ жизнь, машина одухотворяется, человѣкъ же превращается въ машину къ машинѣ—въ приводъ къ колесу. Какъ машина, человѣкъ подчиняется желѣзнымъ законамъ необходимости.

Вотъ непреложный бѣгъ созвѣздій, и вотъ непреложный бѣгъ исторіи. Пространствомъ и временемъ задавилъ насъ тяжелый рокъ. Но въ духѣ преодолѣли мы всѣ пространства и въ духѣ преодолѣли мы всѣ времена. Духъ говоритъ намъ, что въ насъ творческое начало жизни. Времена и пространства не только поглощаютъ наше творчество, но и насъ самихъ выкидываютъ на поверхность жизни, какъ ничтожный отбросъ безсмысленнаго смысла. Всякое искусство начинается тамъ, гдѣ человѣческій духъ, хотя бы и безсознательно, провозглашаетъ приматъ творчества надъ познаніемъ. Свободная воля есть воля творческая. Только творчество, въ какихъ бы оно ни возвышалось формахъ, носитъ въ себѣ вольную волю. Всякое иное не творческое (не безкорыстное) волепіе есть только обманъ пустого рока—пустого, потому что рока нѣтъ тамъ, гдѣ есть побѣда творчества. И рокъ тамъ, гдѣ вѣками внушенная покорность.

Вотъ почему драма, изображая рокъ, въ творческихъ формахъ вымысла изображаетъ сокровенное начало нашего порабощенія. Тутъ въ драмѣ впервые осознаются скрытыя пружины, руководящія художественнымъ творчествомъ.

Искуство окрыляется тамъ, гдѣ призывъ къ творчеству есть вмѣстѣ съ тѣмъ призывъ къ творчеству жизни.

Надо понимать подъ этой жизнью не только поверхность ея, кристаллизованную въ прочныхъ формахъ соціальныхъ, научныхъ и философскихъ отношеніяхъ, но и источникъ этихъ формъ—творчество. Жизнь и есть творчество. Болѣе того: жизнь есть одна изъ категорій творчества. Жизнь надо подчинить творчеству, творчески ее пересоздать тамъ, гдѣ она рѣзкими углами врывается въ нашу свободу. Искусство есть начало плавленія жизни. Ледъ жизни плавитъ она въ воду жизни. Художникъ только потому и художникъ, что проницая жизнь до альфы и омеги жизни—творчества, онъ не покоренъ ея видимости. Создавая кумиры (формы), онъ заслоняетъ себя и насъ этими видимыми кумирами отъ кумира невидимаго—рока, оковавшаго нашу жизнь будто бы желѣзными, но, въ существѣ своемъ, призрачными законами. Поклоненіе невидимому призраку противопоставляетъ онъ поклоненіе видимымъ, имъ самимъ созданнымъ формамъ. Во всякомъ искусствѣ кумиръ (форма) есть средство. Во всякомъ подчиненіи невидимому кумиру (року), принимающему гекатомбы кровавыхъ жертвъ, есть поклоненіе кумиру, какъ цѣли. Творчество жизни упразднитъ всѣ кумиры. Но въ борьбѣ съ кумиромъ рока творчество художественныхъ кумировъ необходимо; тутъ, выражаясь вульгарно, художникъ вышибаетъ клинъ клиномъ.

Художникъ въ борьбѣ съ рокомъ неустанно. И художественному творчеству суждено погибнуть, какъ творчеству мертвыхъ формъ (произведеній искусства). Въ драмѣ впервые дается намъ предзнаменованіе о погибели вмѣстѣ съ рокомъ и всѣхъ временныхъ условій борьбы съ нимъ. Погибнетъ искусство. Что изъ того? Первые ряды борцовъ всегда гибнутъ. Человѣкъ, становясь богоподобнымъ, опрокинетъ и жизнь, и образы боговъ, и подобія этихъ образовъ—мраморные истуканы Аполлона и Діониса. Люди станутъ собственными своими художественными формами.

Драма впервые приподымаетъ завѣсу надъ будущимъ. Но у драмы есть своя собственная драма: она—форма искусства.

Она возноситъ воду живую художественнаго творчества лучезарнымъ роемъ облаковъ подъ солнце. И облака, озлащенныя солнцемъ, являютъ намъ новый градъ—Іерусалимъ вѣчно-созидающей жизни. Драма, оставаясь формой искусства, измѣняетъ направленіе русла и развитія искусствъ. Она стремится стать жизнью, но жизнью творчества. Мертвая жизнь и мертвыя формы творчества именно въ драмѣ подвержены разложенію.

Искусство есть временная мѣра: это—тактическій пріемъ въ борьбѣ человѣчества съ рокомъ. Какъ въ ликвидаціи классоваго строя нужна своего рода диктатура класса (пролетаріатъ), такъ и при упраздненіи несуществующей, мертвой, роковой жизни нужно провозгласить знаменемъ жизни мертвую форму. Этимъ поклоненіемъ и начинается въ душѣ художника безсознательное отрицаніе рока. Въ ту минуту, когда рокъ превращаетъ вселенную только въ тѣсную нашу тюрьму, художникъ отвертывается отъ тюрьмы, занимаясь въ тюрьмѣ какими-то праздными забавами. Эти забавы—художественное творчество. Нѣтъ, это не забавы: нѣтъ, это изготовленіе взрывчатыхъ веществъ. Будетъ день, и художникъ броситъ свой яростный снарядъ въ тюремныя стѣны рока. Стѣны разлетятся. Тюрьма станетъ міромъ.

Творчествомъ мертвыхъ формъ, въ которыя, какъ динамитъ, художникъ вложилъ свою душу, искусство бросаетъ взрывчатые снаряды въ стѣну тюрьмы. Эволюція и развитіе формъ искусства есть только полетъ неразорвавшихся снарядовъ отъ творческой руки до стѣнъ тюрьмы. Въ драмѣ творческій снарядъ соприкасается съ этими стѣнами. За драмой—взрывъ. Формы искусства неудержимо стремятся расшириться, неудержимо, стремительно. Искусство должно здѣсь взорваться, исчезнуть, не быть.

Но, какъ знать, не должна ли взорваться, исчезнуть, не быть и вся наша жизнь, подвластная року? Тогда-то новое творчество сольется съ новой жизнью. Жизнь станетъ жизнью, потому что творчество мертвыхъ формъ станетъ творчествомъ формъ живыхъ.

Въ драмѣ впервые осознается сокровенный призывъ къ творчеству, какъ призывъ къ творчеству жизни. Но на пути

къ этому творчеству становится рокъ. Въ драмѣ изображается, поэтому, борьба и побѣда надъ рокомъ. И, если нѣтъ въ драмѣ предощущенія этой побѣды, драма—не трагедія. Трагическое просвѣтлѣніе есть предзнаменованіе того, что драмой не кончается драма человѣчества. Трагическое просвѣтлѣніе есть начало возврата къ жизни. Въ изображеніи борьбы съ рокомъ—коренныя антиноміи познанія соприкасаются съ коренными антиноміями самой жизни. Эти же антиноміи безсознательно вызываютъ въ художникѣ творчество міра искусствъ, какъ міра новаго, долженствующаго отряхнуть отъ ногъ нашихъ ветхую «необходимость». Но антиноміи жизни предопредѣлены антиноміями чистаго разума, а нормы этого разума, предопредѣленныя долженствованіемъ, необходимо опираются на цѣнность. Цѣнностью же только и можетъ быть энергія творчества.

И потому-то художникъ-драматургъ, провозглашая приматъ творчества надъ познаніемъ и вмѣстѣ съ тѣмъ приводя свое искусство къ точкѣ соприкосновенія его съ жизнью, стоитъ подъ знакомъ творчества новой жизни, какъ бы озаренный радугой трагическаго просвѣтлѣнія. Но новая жизнь невозможна безъ побѣды надъ рокомъ. И впереди борьба за освобожденіе: уже ни познаніе, ни жизнь въ ея порабощенныхъ формахъ не суть средства борьбы. Творчество жизни становится самоцѣлью.

Драмой впервые оно осознается.

Драма есть начало, сообщающее искусству энергію творчества. Въ драмѣ заключено начало синтеза. Въ драмѣ ощупывается какъ бы основной стволъ, отъ котораго во всѣ стороны растянулась пышная крона многообразныхъ формъ искусства. Но когда драма осознается и какъ собирательное начало формъ искусства, живой смыслъ ея падаетъ. Теперь часто намъ говорятъ, что въ мистеріи—синтезъ формъ искусства, и что современная драма приближается къ мистеріи. Для меня это показатель опасности, которая грозитъ современной драмѣ. Пирамида изъ идоловъ задавитъ драму. Музыкальное начало ея замѣнится вновь эклектизмомъ. Подозрительны всѣ эти сладкіе призывы къ мистеріи въ наши дни. Они усыпляютъ бодрость духа. А она намъ нужна, какъ

нужны намъ рати героевъ, потому что впереди—суровая борьба. Въ борьбѣ, а не въ сонныхъ моленьяхъ мы преобразимся. Въ драмѣ—маневры грядущаго боя съ рокомъ. Драматическая культура и есть культура. Такъ осозналъ культуру Ницше, этотъ великій теоретикъ новой драмы. И осозналъ ее болѣе правильно, чѣмъ Вагнеръ или, напримѣръ, Шюрэ.

Въ музыкальныхъ драмахъ Вагнера усмотрѣлъ Ницше дѣйствительную борьбу за освобожденіе человѣчества. Но и Ницше не разобрался въ роковомъ противорѣчіи современной драмы. Онъ почувствовалъ въ ней призывъ къ жизни, не отдѣливъ этотъ призывъ отъ формы, въ которой призывъ раздается. Возвращеніе къ жизни по новому въ драмѣ упраздняетъ самую драму, какъ форму искусства. Поклонившись призыву къ жизни въ драмѣ, Ницше канонизировалъ и форму этого призыва—сцену. Получилось уродство: призывъ къ жизни со сцены превратился въ призывъ жизни на сцену. Геніальная дѣятельность Вагнера и есть этотъ противоестественный призывъ. Драмѣ, какъ формѣ, поклонился Ницше въ первый періодъ своего увлеченія Вагнеромъ. Драматическая форма стала для него лозунгомъ должнаго творчества. Дѣйствіе разрывного снаряда отнесъ къ оболочкѣ бомбы. Забылъ, что моментомъ взрыва будетъ сама жизнь, а не моментъ драматическаго дѣйства. Музыкальной драмѣ, этому знаменію событія, поклонился Ницше, какъ событію. Сотворилъ себѣ кумиръ. И потому-то вырвалъ онъ изъ души геніальную музыку Вагнера, какъ вырвалъ онъ изъ души свое геніальное произведеніе „Происхожденіе трагедіи“, о чемъ свидѣтельствуетъ его заявленіе. Заратустра — вотъ драматическій актеръ, опьяненный мнеотворчествомъ, а не дубоватый дѣтина Зигфридъ, размахивающій на сценѣ картоннымъ мечомъ и глупо дудящій въ загнутый рогъ. Заратустра родился на сценѣ, началъ играть передъ зрителями. Сцена изображала городъ „Пеструю корову“, а добродѣтельный Заратустра расхаживалъ въ „Пестрой Коровѣ“ и поучалъ. Потомъ махнулъ рукой и сошелъ со сцены въ жизнь. Третья и четвертая часть Заратустры—это воистину драма жизни. Здѣсь въ субстанціи сокровенныхъ переживаній жизни у Заратустры, а не въ красивой теоретикѣ надъ опернымъ Зигфридомъ, дѣйствительное начало взрыва.

Но взрывчатый снарядъ разорвется не прежде, чѣмъ человѣчество станетъ подъ однимъ трагическимъ знаменемъ. Истинный ликъ рока явится въ тотъ моментъ, когда человѣкъ преодолѣетъ классовую борьбу, этотъ тормазъ всякаго истиннаго утвержденія или отрицанія жизни. Фетишизмъ товарнаго производства еще, конечно, не рокъ, а личина рока. И не въ отрицаніи или въ принятіи формъ экономическаго равенства борьба за освобожденіе. Она начнется въ новыхъ формахъ соціальнаго равенства. Когда спадутъ маски съ рока, все человѣчество пойдетъ на послѣдній бой за жизнь и счастье свое. Вотъ тогда-то изъ разорванныхъ формъ искусства, какъ изъ разорванныхъ формъ личной жизни, брызнетъ святой огонь жизненнаго творчества. Тогда взлетитъ разрывной снарядъ драмы, начиненный динамитомъ духа. Вотъ, что не принялъ во вниманіе Ницше. Ему было чуждо пониманіе соціальной драмы. Сначала онъ тѣшился оболочкой снаряда — возрожденіемъ современныхъ формъ драматическаго дѣйства; потомъ, извлекая динамитъ жизненнаго творчества изъ драмы, какъ формы искусства, нечаянно разбилъ снарядъ. Снарядъ разорвался не тамъ, гдѣ слѣдуетъ—не у стѣнъ нашей тюрьмы, а въ рукахъ изобрѣтателя. И пятнадцать лѣтъ просидѣлъ Ницше — изобрѣтатель взрывчатыхъ веществъ — на балконѣ тихой виллы, съ разорваннымъ мозгомъ. И теперь проѣзжающимъ показываютъ то мѣсто на балконѣ, гдѣ часы просиживалъ сумасшедшій Ницше.

Такая участь постигла величайшаго теоретика новой драмы.

Новѣйшіе теоретики драмы съ особеннымъ удовольствіемъ анализируютъ ошибки Ницше. Они предписываютъ драмѣ свои пути, исправляя промахи геніальнаго безумца. Вмѣсто того, чтобы освободить современную драму отъ болѣзненныхъ наростовъ мистеріальнаго маньячества, приводившаго въ такую ярость Ницше, они готовы утверждать ошибки Ницше и отрицаютъ здоровые его протесты противъ повальнаго вагнеріанства. Вспомните—въ пещеру Заратустры притащился и „сквернѣйшій человѣкъ", чтобы начать тамъ гимнъ унынію. Тамъ, гдѣ раздалась здоровая пѣснь трагическаго актера Заратустры, могутъ раздаться теперь сквернѣйшія и сладчайшія пѣсни.

Новѣйшіе теоретики драмы *), быть можетъ, и правильно устанавливаютъ связь между современными условіями драматическаго дѣйства съ условіями возникновенія античной драмы (послѣ Ницше легко произвести такую работу). Они помогаютъ намъ возстановить глубокій, подчасъ забытый смыслъ отдѣльныхъ чертъ драмы: указываютъ на то, что драма развилась изъ жертвоприношенія, какъ форма религіознаго культа, и пытаются возстановить священнодѣйствіе въ современной драмѣ. Театръ будто бы долженъ стать храмомъ. Но для чего долженъ стать храмомъ театръ, когда параллельно съ театромъ у насъ есть и храмы? Въ храмѣ совершается богослуженіе. Тамъ совершаются таинства. „Пусть и въ театрѣ совершаются таинства",—такъ говорятъ намъ новѣйшіе теоретики драмы Но что понимать подъ таинствомъ? И что понимать подъ богослуженіемъ? Существовавшія и существующія религіи даютъ намъ на это положительный, а не фигуральный отвѣтъ. Считаемся мы или не считаемся съ этимъ отвѣтомъ, но смыслъ его мы понимаемъ. Понимаемъ мы и связь древне-греческой драмы съ религіознымъ культомъ Діониса. Тамъ развитіе драмы шло въ сторону отъ религіи. Совершилась эманципація драмы отъ религіи. Мы получили въ наслѣдство эманципированную драму.

Европейскій театръ развилъ и точно опредѣлилъ формы этой эманципаціи. Когда же намъ говорятъ теперь, что сцена есть священнодѣйствіе, актеръ — жрецъ, а созерцаніе драмы пріобщаетъ насъ таинству, то слова „священнодѣйствіе", „жрецъ", „таинство" понимаемъ мы въ неопредѣленномъ, многосмысленномъ, почти безсмысленномъ смыслѣ этихъ словъ. Что такое священнодѣйствіе? Есть ли это актъ религіознаго дѣйствія? Но какого? Передъ кѣмъ это священнодѣйствіе? И

*) Спѣшу оговориться, что анализируя новѣйшіе взгляды о путяхъ драмы, я не имѣю въ виду тонкую и глубокую теорію В. И. Иванова, съ деталями которой я не согласенъ, но въ основныхъ тезисахъ принимаю. Я не имѣю намѣренія анализировать эту теорію. Такой анализъ долженъ былъ бы занять слишкомъ много мѣста. Я рѣшительно протестую противъ вульгарныхъ истолкованій этой теоріи и противъ слишкомъ легкихъ выводовъ изъ основоположеній В. И. Иванова. А съ этими легкими выводами только приходится имѣть дѣло въ кружкахъ резонирующихъ модернистовъ. Отдавая должное серьезному мыслителю, я не могу не считаться съ опасностью поспѣшной популяризаціи взглядовъ этого мыслителя.

какому богу должны мы молиться? Приглашают ли насъ вернуться къ тѣмъ примитивнымъ религіознымъ формамъ, изъ которыхъ развилась драма, или нѣтъ, все это остается покрытымъ мракомъ неизвѣстности.

Если да, подавайте намъ козла для закланія! Но что мы будемъ дѣлать съ козломъ послѣ Шекспира? Если тутъ подразумѣвается какое-то новое священнодѣйствіе, то скажите намъ имя новаго бога! Гдѣ онъ, кто онъ? Гдѣ нашли вы, истолкователи грядущаго театра, драмы съ именемъ этого новаго бога? Если имени этого бога у васъ нѣтъ, если религія такого бога отсутствуетъ, всѣ внутреннія заявленія о пути современной драмы, о новомъ театрѣ, какъ храмѣ, остаются фигуральными заявленіями, не мѣняющими ничего въ современномъ театрѣ. „Храмъ" остается Маріинскимъ театромъ, а реторика остается реторикой.

Но дѣло обстоитъ не такъ просто.

Остроумныя соображенія о томъ, что сценическіе подмостки и являются преградой между актеромъ и зрителемъ, мистическимъ дѣйствомъ и его созерцаніемъ, что зритель долженъ войти въ кругъ изображаемыхъ дѣйствъ, какъ участникъ хора,—эти соображенія заставляютъ насъ прислушаться съ вниманіемъ къ тому, о чемъ говорятъ намъ теоретики современной драмы. На возраженіе, что и безъ сцены у насъ есть храмы, они отвѣтятъ достаточно вѣско: храмъ есть звено въ религіозномъ культѣ; всѣ историческія формы культовъ, тая въ себѣ смыслъ глубокій и важный, въ динамикѣ своей умерщвлены религіозной схоластикой и догматизмомъ; догматизмъ парализуетъ свободное развитіе и дифференціацію культа, а театръ есть тотъ очагъ, который, принявъ въ себя умы историческаго религіознаго творчества, разгорится огнемъ свободнаго творчества.

Все это было бы пріемлемо, если бы разсужденіе опиралось на дѣйствительность. Но разсужденіе идетъ какъ разъ вопреки творчеству современныхъ драматурговъ. Современные драматурги вовсе и не помышляли о соединеніи зрительнаго зала со сценой.

Гдѣ орхестра у Ибсена? И гдѣ орхестра у Мэтерлинка? Какъ превратить драматическое дѣйство у Ибсена въ свя-

щеннодѣйствіе? Не слѣдуетъ ли по рецепту новѣйшихъ теорій ставить знаменитую сцену изъ „Штокмана“ (гдѣ „врагъ народа“ говоритъ рѣчь) такъ, чтобы зрительный залъ изображалъ митингъ? Но вѣдь хоровое начало зрителей превратитъ ибсеновскую драму въ фарсъ. И если кто думалъ о возобновленіи формъ античной драмы, такъ это Шиллеръ, а не Ибсенъ, не Мэтерлинкъ. Но и въ „Мессинской невѣстѣ“ хоровое начало введено въ условномъ, а потому и въ пріемлемомъ смыслѣ.

Пусть современная драма развилась изъ античной. Значитъ ли это, что она къ ней вернется? Намъ возразятъ, что античная драма есть тезисъ драмы. Современная драма развила антитезисъ и теперь приближается къ синтезу. Но синтезъ не тожественен съ тезисомъ. Пусть греки надѣвали трагическія маски и ставили жертвенники въ театрѣ, пусть въ нашей культурѣ есть элементы культуры греческой. Но развѣ мы греки? Но развѣ должны мы ѣсть оливки и плясать вокругъ козла? Посмотрѣлъ бы я, какъ это теперь осуществимо! И новѣйшіе истолкователи драмы остаются безъ практики. Много говорятъ о томъ, чѣмъ должна быть драма. Но гдѣ она, эта *должная* драма? Она будетъ — отвѣчаютъ намъ.

Но лучше бы она и не возникала. И вотъ почему.

Предположимъ, что мы, зрители, превращены въ хоровое начало. И далѣе: хоровое начало предается молитвеннымъ пляскамъ.

Тогда только съ особенной рѣзкостью подчеркнется отрѣшенность нашихъ молитвенныхъ состояній отъ непретворенной въ молитву жизни. И жизнь раздавитъ молитву. Не отъ жизни должны мы бѣгать въ театръ, чтобъ пѣть и плясать надъ мертвымъ трагическимъ козломъ и потомъ, попадая въ жизнь, изумляться тому, что мы надѣлали. Такъ совершается бѣгство отъ рока. И рокъ ворвется за нами въ театральный храмъ, разложитъ намъ наши пѣсни и пляски. Самую жизнь должны претворять мы въ драму. А то войдемъ мы въ храмъ-театръ, облечемся въ бѣлыя одежды, увѣнчаемся гирляндами розъ, совершая мистерію (тема ея всегда одна: богоподобный человѣкъ борется съ рокомъ), въ нужный моментъ возьмемся за руки и запляшемъ. Вообразите, читатель, хотя

бы на одну минуту себя въ этой роли. Это мы-то будемъ кружиться вокругъ жертвенника—мы всѣ: дама въ стилѣ модернъ, биржевой дѣлецъ, рабочій и членъ государственнаго совѣта? Я увѣренъ, что молитвы наши не совпадутъ. Дама въ стилѣ модернъ помолится какому-нибудь поэту во образѣ и подобіи Діониса, рабочій помолится о сокращеніи рабочаго дня, а членъ государственнаго совѣта,—къ какой звѣздѣ устремитъ онъ свои взоры? Нѣтъ, ужъ лучше закружиться въ вальсѣ съ хорошенькой барышней, чѣмъ водить хороводъ съ дѣйствительнымъ тайнымъ совѣтникомъ.

Намъ возразятъ на это, что тутъ будемъ мы въ демократическомъ театрѣ будущаго, что предпосылки общественности коренятся въ свободныхъ коммунахъ, гдѣ все — дѣйственное творчество, что орхестры — зиждительный фокусъ этихъ коммунъ. Далѣе мы услышимъ, что и весь нашъ скептицизмъ отъ того, что мы представители келейной, уединенной жизни (иначе буржуазной), что въ народномъ театрѣ воскреснетъ свободное мнеотворчество. Но народный театръ—балаганъ, гдѣ издавна представляли разбойника Чуркина, а синематографъ все болѣе и болѣе стремится занять роль, которая предписывается будущему демократическому театру. Право же, есть мнеотворство въ синематографѣ: человѣкъ чихнетъ и лопнетъ—назидательная жертва борьбы роковой... съ насморкомъ. И далѣе: если ужъ говорить о коллективномъ творчествѣ, то оно существуетъ и теперь. Почему хороводъ въ любомъ селѣ не орхестра? О, бѣдная Россія, — ее грозятъ покрыть орхестрами, когда она издавна ими покрыта. Выйдите подъ вечеръ погулять на деревню—и вы встрѣтитесь и съ хоровымъ началомъ, и съ коллективнымъ творчествомъ... нецензурныхъ словъ. Вотъ что значатъ выводы изъ теоріи, не считающейся съ конкретными формами жизни. Россію собираются покрыть орхестрами, когда ее давно пора избавить отъ этихъ орхестръ.

Пока существуетъ классовая борьба, странны эти апелляціи къ эстетическому демократизму. И нелѣпъ, въ высшей степени нелѣпъ, этотъ демократическій, соборно-мнеотворческій храмъ-театръ (слава Богу, пока онъ не существуетъ вовсе!). Пока нѣтъ такого театра, обращаются къ прошлому. Возоб-

новляютъ Эсхила, Софокла и Эврипида па сценѣ. Иногда удачно подражаютъ пріемамъ Эсхила.

Но гдѣ тутъ демократизмъ? Не аристократическая ли пресыщенность заставляетъ насъ эстетически наслаждаться религіознымъ смысломъ драмъ чуждаго намъ народа. И жертвенникъ Діонису, будь онъ торжественно водруженъ въ новомъ театрѣ, не превратился ли бы онъ въ символъ величайшаго кощунства надъ театромъ, надъ нами, надъ искусствомъ, надъ священными вѣрованіями благороднаго народа?

Слава Богу, эблематическія взыванія къ Діонису остаются далекой отъ жизни личной лирикой (о, какой глубокой и красивой) теоретиковъ новаго театра. Но взыванія эти ничего не нарушаютъ. Храмъ остается Маріинскимъ театромъ.

Роковое противорѣчіе, въ которомъ запутались новѣйшіе теоретики театра, заключается въ томъ, что, приглашая въ театръ, какъ въ храмъ, они забыли, что храмъ предполагаетъ культъ, а культъ—имя Бога, т.-е. религіи. А пока имени этого у нихъ нѣтъ, безпочвенны ихъ попытки новаго религіознаго творчества. Не можетъ быть рѣчи о новомъ культѣ, родившемся на подмосткахъ сцены, и менѣе всего о театрѣ, какъ храмѣ, о драмѣ, какъ священнодѣйствіи. Священнодѣйствіе, когда еще у него нѣтъ цѣли, нѣтъ формы, есть в н е с е н і е а к т е р с к о й п о з ы въ ту священную область духа, гдѣ горитъ надежда на творчество жизни. Если въ современномъ театрѣ и только театрѣ актеръ является лишь актеромъ, то тутъ въ умаленіи роли актера, быть можетъ, открывается большая свобода для него, какъ творца данной роли. Жреческая тіара раздавила бы актера, еслибъ не съумѣлъ онъ ее превратить въ дурацкій колпакъ. Теперь, уходя въ роль, актеръ соприкасается съ тѣми прообразами жизненнаго творчества, которые волновали смутно и драматурга. Оставаясь актеромъ для насъ, онъ въ себѣ предтеча чего-то иного, живого. А вотъ возведемъ мы его въ трагическую жертву; самая жертвенность въ отдачѣ себя прообразамъ будущей жизни обернется въ немъ въ фальшь. И человѣкъ осквернится въ актерѣ.

Трагизмъ теоретиковъ путей новой драмы въ томъ, что они, отмѣчая ошибку Ницше (сокровенный огонь драмы смѣ-

шалъ съ ея формой), въ предѣлахъ театра (преобразуя форму) обѣщаютъ взрывъ разрывного снаряда, разбивающаго мертвыя формы жизни и творчества. Происходитъ бутафорскій взрывъ бенгальскихъ огней на сценѣ: жизнь остается жизнью, театръ театромъ.

Современное искусство опредѣляетъ себя, какъ искусство символическое. Символизмъ въ искусствѣ есть утвержденіе живой цѣльности переживанія, какъ начала группировки образовъ. Въ выраженіи образами переживанія сила искусства, а не въ системѣ образовъ, использованныхъ переживаніемъ. Символизмъ — это методъ выраженія переживаній въ образахъ. Въ этомъ смыслѣ всякое искусство явно или скрыто символично. Но переживаніе, понятое, какъ цѣль, подчиняя образъ, какъ средство, сообщаетъ художнику право быть творцомъ образовъ. Современное искусство превращаетъ это индивидуальное право, такъ сказать, въ параграфъ художественной платформы. Символизмъ, какъ литературная школа второй половины XIX вѣка, болѣе или менѣе базированъ данными психологіи и теоріи познанія. И поскольку нѣкоторыя теоретико-познавательныя школы предопредѣляютъ творчествомъ самое познаніе, постольку революціонная сила символизма въ провозглашеніи творчества, какъ единственнаго начала, созидающаго жизнь. Въ созиданіи смыслъ жизни, а не въ опознаніи ея. Жизнь есть форма творчества. Назначеніе искусства въ возбужденіи къ творческой дѣятельности. Вовсе это назначеніе не въ созерцаніи эстетическихъ феноменовъ, какъ полагалъ Шопенгауэръ. Символизмъ подчеркиваетъ динамику творчества. Вотъ почему онъ противъ школьнаго педантизма, какъ начала статическаго въ искусствѣ. Символизмъ освѣщаетъ существующія школы искусства своимъ угломъ зрѣнія. Оправдывая существованіе многообразныхъ школъ, какъ результатъ творческой дѣятельности, онъ возстаетъ противъ нихъ тамъ, гдѣ эти школы выдаютъ себя за нормы, регулирующія творчество. Статика искусствъ разсматривается въ свѣтѣ символизма, какъ частный случай динамики искусствъ.

Само искусство есть предвкушеніе побѣды надъ рокомъ, въ моментъ роковой борьбы духа съ формой. Обоснованіе творчества символизмомъ, какъ вѣчно двигательнаго начала

жизни, есть наиболѣе прочное обоснованіе. Искусство утверждается здѣсь, какъ средство борьбы за освобожденіе человѣчества. Въ этомъ религіозная санкція искусства.

Съ особой рѣзкостью и особымъ трагизмомъ столкнулись эти идеи съ идеологіей современнаго театра, какъ формы, въ которую символическая драма пытается отлиться, и не отливается—увы! Всю мощь и всю слабость современнаго искусства выдаетъ намъ драма. И намъ начинаетъ казаться, что современное искусство—искусство вырожденія, потому что все яснѣй и яснѣй намъ, что современная драма не можетъ существовать въ предѣлахъ театра.

Почему это такъ?

Символъ есть соединеніе двухъ порядковъ послѣдовательностей: послѣдовательности образовъ и послѣдовательности переживаній, вызывающихъ образъ. Здѣсь вся сила въ послѣдовательности переживаній. Образы это — эблематическая роспись переживаній, не болѣе. Переживаніе зацвѣтаетъ образами. **Въ символизмѣ реальная связь за предѣлами видимости.** Въ тотъ моментъ, когда мы сумѣемъ подчинить себѣ окружающій міръ переживаніемъ такъ, чтобы теченіе видимости не врѣзалось въ нашу душу негармонично, а наоборотъ, въ тотъ моментъ, когда душа претворяла бы видимость по образу и подобію своему, совершилась бы побѣда надъ рокомъ. Гносеологія освобождаетъ субъектъ познанія отъ временъ и сроковъ теоретически. Задача человѣчества практически осуществить эту свободу, и задача осуществима въ принципѣ творчества цѣнностей. **Но теорія цѣнностей есть теорія творчества. Это и есть теорія символизма.**

Отмѣчая непроизвольное порываніе души къ свободѣ въ сферѣ искусства, теорія символизма этотъ порывъ сознаетъ, **какъ долгъ.** Она предписываетъ осуществлять этотъ долгъ свободы, превращая жизнь въ объектъ творчества. И потому-то символизмъ, являясь наиболѣе сознательной школой искусства, само искусство разсматриваетъ лишь, какъ начало жизненнаго пути къ свободѣ. Поэзія намъ говоритъ: „Вотъ заря. Воспѣвайте зарю". Символизмъ превращаетъ для поэта вѣянье зари въ дѣйствительный призывъ: „Заря зоветъ — иди къ

зарѣ!“ И Джонъ Габріэль Боркманъ беретъ палку, надѣваетъ калоши и идетъ бороться съ жизнью; Сольнессъ поднимается на башню; Брандъ ведетъ народъ въ ледники; Рубекъ, возставая съ Иреной надъ смертью, идетъ въ горы, какъ будто для побѣды надъ смертью надо подняться на нѣсколько сотъ саженей... Что всѣ они дѣлаютъ—эти герои, измѣряющіе вѣчность чуть ли не квадратными саженями, какъ въ Апокалипсисѣ измѣряемъ грядущій храмъ?

Символическая драма Ибсена, этого патріарха новѣйшей драмы, всюду сознательно срываетъ покровъ съ видимости: видимость, оставаясь видимостью, становится сквозной, какъ стекло, выдавая невѣроятный смыслъ происходящаго въ видимости. И въ невѣроятности смысла ибсеновскихъ драмъ сила его дерзновенія. Здѣсь символизмъ до того осознанъ, что, оставаясь непостижимыми въ своей сущности, всѣ эти Рубеки, Боркманы, Сольнессы—еще и алгебраическіе знаки какого-то апокалиптическаго уравненія жизни.

Не то въ драмѣ Шекспира. Тамъ символизмъ непроизвольный или слишкомъ аллегорическій, какъ, напримѣръ, въ „Бурѣ“. Драма Шекспира изображаетъ глубоко реальныя дѣйствія страсти, ревности. Тамъ символизмъ—непроизвольная радуга надъ водопадомъ реальнаго. Символизмъ радугу превращаетъ въ солнечный лучъ, солнечный лучъ приводитъ къ солнцу—къ той реальности, которая сотворила и землю, и водопадъ. Реальная драма лучъ символизма приводитъ къ водопаду реальности. Символическая драма превращаетъ лучъ въ необходимое условіе, созидающее водопадъ. Стремленіе къ свободѣ, предощущаемое, какъ заря, она превращаетъ въ долгъ: „Видишь свѣтъ—стань и ты солнцемъ“. И лепечетъ Освальдъ: „Солнце, Солнце“... Вся сила ибсеновской драмы не въ томъ, что Рубекъ возстаетъ надъ ледниками, потому что этимъ актомъ онъ хочетъ создать внѣшнюю эмблему къ осѣняющей его мысли, а въ томъ, что стремленіе къ побѣдѣ надъ смертью должно имѣть совершенно реальный смыслъ. Если въ реалистической драмѣ возможенъ аллегоризмъ (напримѣръ, любовь поднимаетъ къ вершинамъ), въ драмѣ символической этотъ аллегоризмъ утверждается, какъ реальность, а реальность (любовь) становится эмблематическимъ условіемъ того, что поднятіе на нѣсколько

сотъ саженей съ такими-то и такими-то переживаніями дѣйствительно возноситъ надъ смертью.

Но ходить надъ пропастями можетъ тотъ, кто превратилъ жизнь въ пьедесталъ къ творчеству. Это могъ бы совершить просіявшій солнцемъ, какъ утреннее дитя. Солнечный градъ новой жизни—Civitas solis: вотъ колоссальный, живой символъ. И Апокалипсисъ, и огонь соціалъ-демократіи, и Ницше, и всѣ религіи по разному подходили къ этому обѣтованію. Искусство, подходя къ фокусу человѣческихъ устремленій, пріобрѣтаетъ неожиданную властность. Оно начинаетъ создавать такихъ Рубековъ, которые года, быть можетъ, сидятъ надъ стаканомъ пива съ окаменѣлымъ лицомъ, а потомъ вдругъ зашагаютъ къ вершинамъ, да такъ, что между каждымъ ихъ шагомъ милліарды верстъ и дней. Ясно, что шагаютъ они черезъ времена и пространства и шагаютъ не въ греческихъ хитонахъ, а въ сюртукахъ и цилиндрахъ. Сидѣлъ Рубекъ за ресторапнымъ столикомъ, да и шагнулъ въ новое небо, на новую землю. Правда, не перешагнулъ, разбился. Но само дерзновеніе указываетъ на то, что ибсеновская драма символами своими говоритъ намъ о преображеніи плоти душой. Апокалипсисъ человѣческой плоти—вотъ символизмъ ибсеновской драмы. Символическая драма только и можетъ изображать одно: преображеніе органовъ воспріятія міра и черезъ то перерожденіе міра необходимости въ міръ свободы. Рокъ является тутъ опасностью, грозящей человѣческому организму въ корчахъ психофизіологическаго измѣненія его въ организмъ сверхчеловѣческій. И потому-то Рубеки, Сольнессы, Бранды окружены у Ибсена толпой дегенератовъ и дегенератокъ, такъ что намъ начинаетъ казаться, что дегенераты и Рубеки.

Художникъ приподымаетъ здѣсь свой лавровый вѣнецъ, но онъ начинаетъ сверкать лучами пророческой митры. Утверждая въ драмѣ бытіе символа въ формахъ свободы, символизмъ предписываетъ героямъ съ суровой рѣшимостью осуществлять бытіе символа черезъ голову очевидности („или все—или ничего"). Такъ: сокрушая безтворческую мораль, символическая драма вмѣняетъ героямъ аморализмъ въ формахъ категорическаго императива. Она говоритъ намъ: „Если ты Рубекъ и увидѣлъ послѣднюю ослѣпительность, стань и самъ ослѣпителенъ, какъ

стало слѣпить народъ іудейскій лицо Моисея, говорившаго съ Богомъ". И господинъ Рубекъ, быть можетъ, утромъ проснувшійся въ своемъ отелѣ, какъ всѣ, и какъ всѣ совершившій свой туалетъ, послѣ утренняго завтрака или обѣда, любезно раскланявшись съ табль-д'отными знакомцами, теперь идетъ совершать свою нелѣпость: возставать надъ смертью, мгновенно превращаясь въ титана. Титанъ въ ресторанѣ, да это не снилось древнимъ грекамъ! Тутъ миѳическій символизмъ превращается въ символизмъ эсхатологическій—тутъ Ибсенъ въ стремленіяхъ своихъ намъ нужнѣе, чѣмъ десять Софокловъ, хотя бы мы не знали и впредь, какъ не знаемъ теперь, что намъ дѣлать на сценѣ съ этимъ уродливымъ явленіемъ театра—символической драмой современности, которая только у Ибсена кристаллизовалась въ нѣчто совершенно новое, намъ невѣдомое доселѣ.

Рубекъ, Сольнессъ — это только первые бойцы за дѣйствительное освобожденіе человѣчества. Они—жертвы борьбы роковой, потому что побѣда будетъ одержана только тогда, когда все человѣчество пойдетъ надъ пропастями сквозь смерть къ острову дѣтей, омытому лазурью и обѣщанному, какъ апокалиптическимъ пророчествомъ далекой древности, такъ и богоборческимъ дерзаніемъ Ницше. А пока? пока Сольнессъ срывается съ башни, Эйольфъ захлебывается соленой морской волной, и надъ нимъ плыветъ его костыль, а Незнакомецъ исчезаетъ съ пути Эллиды. Незнакомецъ—не зоветъ ли онъ и насъ, да мы не знаемъ, какъ за нимъ идти? Не знаетъ и Эллида, куда зоветъ ее Незнакомецъ. Она боится, что когда придетъ она къ нему на пароходъ, развѣется призывный зовъ, ей въ немъ звучавшій. Она не понимаетъ, что Незнакомецъ зоветъ ее не для себя, не для нея, а для зова, насъ всѣхъ осѣняющаго: она забываетъ, что она—морская женщина, и что пароходъ не останется на мели—уйдетъ въ море къ новой землѣ, преображенной плоти. Уплыветъ за смерть. И Брандъ падаетъ отъ сомнѣнія. Когда онъ остался въ ледникахъ одинъ, онъ сказалъ себѣ: „Что же случилось? Почему—я здѣсь?" Изсякаетъ въ немъ полетъ и нѣтъ смѣлости наперекоръ всему удвоить восторги. И отъ мысли („почему я здѣсь"), а не отъ выстрѣла сумасшедшей, лавина срывается. И не „Онъ—Deus Caritatis"

звучитъ въ лавинномъ грохотѣ, а звучитъ это въ мозгу умирающаго, усумнившагося Бранда. А Сольнессъ, взойдя на башню, вдругъ сознаетъ, что встрѣча съ Богомъ должна ужъ теперь произойти неминуемо, а онъ не знаетъ, что сказать Богу. Слова не знаетъ Сольнессъ, какъ не знаетъ его ни Ибсенъ, ни современная драма символовъ. И современная драма символовъ обрекается на Апокалипсисъ безъ Пришествія. Слово дано будетъ только тогда, когда плоть утончится до формъ новаго творчества. А пока формы современнаго искусства—сосуды скудельные.

Мы сами тѣ мраморныя глыбы, которыя мы же должны изваять въ скульптурныя статуи. Не статуя Аполлона, Діониса и Венеры суть символы: а мы—мы символы Аполлона и Венеры. Себя, себя мы еще не хотимъ принять и сознать въ томъ, что уже шевелится въ насъ. Поклоняясь истукану (искусству), просмотрѣли мы то, что въ глубинѣ нашей души совершается уже пресуществленіе, и что тамъ мы прекраснѣе всѣхъ формъ стараго и новаго искусства. До извѣстныхъ предѣловъ искусство приподымаетъ насъ, учитъ ходить въ красотѣ невѣрными шагами. Но мы растемъ, походка становится все увѣреннѣе. Искусство—мать нашего устремленія къ преображенію жизни. Оно насъ вскормило, младенцевъ. Но когда младенцы перестаютъ быть младенцами и продолжаютъ кормиться грудью матери, мы вправѣ себя отучить отъ этого.

И вотъ лучшимъ изъ насъ, тончайшимъ изъ насъ, пора распроститься съ искусствомъ, если вѣрны они разъ выбранному пути. Развѣ не знаютъ они, что ужъ прошли сквозь арку, называемую искусствомъ, въ свободное поле жизненнаго творчества? Довольно любоваться кузнечными мѣхами, пора взяться за мѣхи и раздувать огонь, на которомъ плавится ихъ жизнь.

Символическая драма на сценѣ—явленіе рѣдкаго безобразія. Она приводитъ къ сценѣ то, что совершается въ насъ за предѣлами сцены. Она учитъ лучшихъ изъ насъ притворству: объективируетъ въ насъ, или, проще говоря, выбрасываетъ изъ насъ то, что должно утаенно въ насъ окрѣпнуть. Она, какъ и музыка—громоотводъ геройства.

Многіе изъ насъ подошли ужъ къ роковому рубежу, за ко-

торымъ творчество формъ смѣняется творчествомъ жизни. Вмѣсто того, чтобы учиться воплощенію творчества въ жизнь, мы загоняемъ его на сцену. Еще въ стихахъ, въ картинѣ это возможно. Возможно сказать: „Вотъ что я пережилъ". Сказать и въ жизни искать формъ для переживанія. Символическая связь образовъ, а не символическіе образы, отдѣльно взятые, являются сутью драмы. Эта символическая связь реализуется въ драмѣ, какъ связь новыхъ жизненныхъ отношеній. Въ жизни еще только предвкушаются эти отношенія. Они не реализованы. Символическая драма — это заглядываніе въ будущее. И вотъ образы, которые вводятся въ кругъ драматическаго дѣйства, не реальны на сценѣ, не дѣйствительны. Это—проповѣдь о будущемъ, не болѣе. Какъ проповѣдь, современная драма пріемлема на сценѣ; какъ мистерія новой жизни,— никогда.

Когда Ибсенъ показываетъ намъ своихъ Рубековъ, онъ говоритъ то, что знаетъ: будетъ день и мертвые проснутся. Но **какъ** это будетъ, не знаетъ Ибсенъ. Вотъ если бы онъ превратилъ свою жизнь въ опытъ, всей жизнью искалъ бы формъ восхожденія реально, конкретно, преображаясь самъ, онъ, можетъ быть, узналъ бы кое-что и еще кромѣ эмблематическихъ ледниковъ и Джона Габріэля Боркмана, поспѣшающаго въ калошахъ бороться съ жизнью, гдѣ ледяная рука схватила его за сердце—ледяная рука рока: она и насъ схватитъ. И не въ сценѣ, не въ изображеніи того, какъ хватаютъ за сердце ледяныя руки — задача творчества. Надо и тѣло, и душу свою бросать въ творческій горнъ, плавящій жизнь. Вотъ если бы Ибсенъ-Боркманъ не писалъ драмъ, а жилъ драмой борьбы за преображеніе, можетъ быть, ледяная рука, хватавшая его за сердце, растаяла бы, легла у ногъ весеннимъ ручейкомъ. Былъ бы онъ мистатогомъ новой жизни и драмъ не писалъ. Но и онъ, какъ и всѣ драматурги-символисты, еще пока спѣшитъ промѣнять солнечное свое первородство на чечевичную похлебку славы.

Символическая драма, символическое дѣйство — это связь, договоръ людей, пытающихъ свою душу и тѣло для новой любви, новой творческой жизни. Символическая связь—это религія совмѣстнаго пути къ счастью. Здѣсь всѣ—участники,

всѣ—творцы, всѣ—символы. Здѣсь нѣтъ ни актеровъ, ни драматурговъ, ни режиссора, ни зрителей. Здѣсь драма — творческое отношеніе къ жизни, и потому-то символическій театръ серьезно не нуженъ никому. Однимъ не нуженъ потому, что они знаютъ въ символическихъ образахъ сцены лишь приглашеніе заглянуть въ жизнь: эти узнали больше. Если они и пойдутъ въ театръ, то пойдутъ не на Ибсена, а на свое прошлое: пойдутъ вспомнить, какъ искусство когда-то имъ открыло глаза. Дѣйствительно ищущіе, неофиты, предпочтутъ прочесть Ибсена, а не видѣть его на сценѣ. Придутъ въ театръ и не подошедшіе къ роковой чертѣ, отдѣляющей искусство отъ творчества жизни. Придутъ и запутаются въ противорѣчіяхъ постановки. Наконецъ, большинству вовсе не нуженъ Ибсенъ со своей драмой, а нужна своя идеологія, которую не Богъ вѣсть какъ трудно выудить изъ любого символа. При извѣстномъ навыкѣ это не составляетъ труда.

Символическая драма не драма, а проповѣдь великой, всерастущей драмы человѣчества. Это—проповѣдь о приближеніи роковой развязки. И лучшіе образцы символической драмы надо читать, а не смотрѣть на сценѣ. Театръ не есть мѣсто символической драмы. Европейскій театръ это—нѣчто слишкомъ технически законченное. Вовсе не слѣдуетъ его ломать. Театръ остается театромъ, когда мы смотримъ Шекспира, Софокла, Корнеля. И театръ перестаетъ быть театромъ, когда мы приходимъ на Ибсена, Мэтерлинка. Но храмомъ онъ не становится, развѣ каѳедрой проповѣдника.

Книга еще лучшая каѳедра.

Намъ возразятъ: конкретное изображеніе образовъ, одушевлявшихъ современнаго драматурга, приблизитъ къ намъ эти образы. О, если бы было такъ. De facto всегда удалитъ: тутъ возникаетъ роковой вопросъ о постановкѣ символическихъ драмъ.

Этого вопроса не существуетъ при постановкѣ реальныхъ драмъ. Изображай страсть, какъ только можешь, изображай психологію героя. Предметъ изображенія — углубленная до драмы жизнь. Непроизвольный символизмъ, присущій искусству, выявится самъ собою. Но какъ отнестись актеру къ Сольнессу, идущему на башню съ вѣнкомъ въ рукѣ говорить

съ Богомъ? Какъ изобразить реальнаго человѣка въ его не реальномъ поступкѣ? Какъ психопата? Но Сольнессъ для Ибсена вовсе не психопатъ. Значитъ психопатъ Ибсенъ? Но тогда зачѣмъ ставить психопатическую драму? И вотъ стараются, чтобы зрители незамѣтно для себя проглотили символическую пилюлю, затушевывая центральныя мѣста драмы изображеніемъ быта, какъ это мы видѣли при постановкѣ „Дикой утки" на сценѣ московскаго Художественнаго театра.

Но это значитъ исказить Ибсена. Настоящая задача актера въ новомъ театрѣ почти неосуществима: изобразить психологію героя съ преображаемымъ духомъ и плотью, со всѣми психо-физіологическими судорогами, сопутствующими перерожденію. Нужно самому быть новымъ человѣкомъ не на словахъ, а на дѣлѣ. А гдѣ у насъ такіе исполнители? Ихъ нѣтъ, ихъ быть не можетъ. И вино новое вливается въ старые мѣха.

Въ лучшихъ символическихъ драмахъ мы видимъ проповѣдь новыхъ жизненныхъ отношеній, призывающую къ коллективному творчеству этихъ отношеній. Участники коллективнаго творчества должны обладать новой индивидуальностью. Актеръ, воплощающій предначертанный драматургомъ путь, долженъ совершенно реально знать новаго человѣка въ его мимолетныхъ движеніяхъ. А эти движенія утаены у новыхъ людей подъ мелкой обыденностью такъ, что и не узнаешь новаго человѣка,—кто онъ, гдѣ онъ. Актеръ самъ долженъ быть новымъ человѣкомъ. Во-вторыхъ: движенія новыхъ людей должны быть координированы въ одно связное цѣлое — въ символическую связь. Не нарушая свободы творчества, символическая связь цѣлаго все же есть норма. Какъ согласовать свободу съ необходимостью? Вотъ еще камень преткновенія. Современный актеръ разбивается объ эти камни. Если же онъ ихъ обойдетъ, Ибсенъ сойдетъ за Островскаго, Островскій за Ибсена.

И потому-то совершенно непроизвольно, быть можетъ, театръ старается поддержать свое достоинство новымъ методомъ: подавленіемъ индивидуальности актера режиссеромъ. Это—компромиссъ между необходимостью ставить символическія драмы и невозможностью найти для нихъ исполнителей.. Лучше бы не было этого компромисса, лучше бы снять

со сцены Ибсена, Мэтерлинка. Оба, какъ поэты, только выиграютъ отъ забвенія ихъ сценой.

Подавляя индивидуальность актера, режиссеръ инстинктивно силится утаить тотъ вопіющій фактъ, что, произнося дословно слова текста драмы, современный актеръ говоритъ вовсе не то, что стоитъ у автора. И вотъ, чтобы скрасить такой конфузъ, превращаютъ актера въ застывшую куклу. Но вопіющій фактъ остается вопіющимъ фактомъ; актеръ нѣтъ-нѣтъ—и забудетъ, что онъ кукла; ну, скажемъ, увлечется словами драмы, да отъ избытка чувствъ ударится въ психологію, но почти всегда проврется въ ритмѣ своего отношенія къ символической связи. А режиссеръ поспѣшитъ заявить, что не въ личности актера тутъ суть, а въ общей связи.

Такъ возникаетъ въ предѣлахъ постановки символической драмы творчество режиссера. Режиссеръ теперь самодержецъ театра. Онъ возникаетъ между актерами, зрителями и драматургомъ. Онъ раздѣляетъ ихъ другъ отъ друга. Такъ узурпируетъ онъ права автора, вмѣшиваясь въ творчество. Поэтому, долженъ онъ быть и мудрѣе драматурга: не только знать сокровенныя переживанія драматурга, но и окружить эти переживанія должной оправой. Въ этой оправѣ подноситъ онъ автора зрительному залу. Одновременно бороться съ актеромъ, исправлять постановкой ошибки автора и учить новой жизни зрительный залъ—такова задача современнаго режиссера; и, конечно, задача эта невыполнима. Тутъ режиссеру вмѣняется въ обязанность быть мистагогомъ толпъ.

Наконецъ, авторъ самъ претендуетъ быть режиссеромъ.

Вліяніе режиссера de facto только приноситъ новое искаженіе смысла символической драмы, неизбѣжно искаженной актерами. Онъ придаетъ цѣльность этому искаженію, т.-е. окончательно смѣщаетъ центръ драмы. Символическая драма на сценѣ, будучи вообще компромиссомъ, предстаетъ въ двояко-искаженномъ видѣ. И ужъ, конечно, не видать намъ на сценѣ настоящихъ Рубековъ, Сольнессовъ, Мелизандъ. Надо быть Рубекомъ, чтобы изобразить его. Ужъ пусть будетъ Рубекомъ самъ Ибсенъ, а не провинціальный Иванъ Ивановичъ. Кто знакомъ съ Ибсеномъ по сценѣ, никогда не зналъ настоящаго Ибсена.

Авторъ долженъ самъ стать режиссеромъ. Настоящее творчество его не въ моментѣ написанія пьесы, а въ постановкѣ. И если практически это невозможно, лучше дать строго разработанный трафаретъ исполненія. Авторъ долженъ намъ описать, какъ Рубекъ ѣстъ, спитъ, чиститъ цилиндръ, если онъ не хочетъ, чтобы Рубека играла кукла: такъ дѣйствительно было бы пресѣчено личное творчество режиссера, актеровъ и публики. Реально это было бы осуществлено въ театрѣ маріонетокъ. Методъ превращенія человѣка въ маріонетку и есть методъ технической стилизаціи. Стилизація и есть методъ условнаго выявленія передъ зрителями символической связи образовъ драмы съ возможно большимъ устраненіемъ самихъ образовъ. Символизмъ образа долженъ быть подчиненъ символизму дѣйства.

Но такая стилизація вовсе изолируетъ сцену отъ зрительнаго зала. Сцена превращается въ иллюстрацію къ прочитанной драмѣ. И мечты о коллективномъ творчествѣ въ предѣлахъ сцены съ превращеніемъ зрителя въ хоровое начало было бы явной нелѣпостью и безобразіемъ. Въ лучшемъ случаѣ зритель внесъ бы на сцену восклицанія одобренія или порицанія въ родѣ надписей, которыми пестрятъ старыя книги въ библіотекахъ: „Книгу эту прочиталъ съ удовольствіемъ. Иванъ Андроновъ" и приписка: „А я, нѣтъ. Марья Творожкова".

Да и современная драма символовъ—на сценѣ она не драма, а только проповѣдь возможной драмы. Меньше всего здѣсь священнодѣйствія, больше всего суррогатъ священнодѣйствія—гіератическая поза. Но одно убиваетъ другое, а все вмѣстѣ убиваетъ драму. Нѣтъ, лучше откровенно и честно признать въ принципѣ безсиліе символическаго театра на сценѣ, чтобы разъ навсегда покончить съ блужданіемъ въ потемкахъ.

Бѣда, когда режиссеръ или актеръ, или даже авторъ, осознавая символизмъ драмы, какъ призывъ къ жизненной мистеріи, станутъ самую сцену приближать къ мистеріи: разложится сцена и осквернится мечта о жизненной мистеріи,—мечта, глубоко запавшая въ душу. Эта мечта и возрождаетъ передъ нами античныя формы театра съ жертвенникомъ и хоровымъ началомъ: но тутъ — фальшивый сентиментализмъ. Вспомнимъ Заратустру. И онъ могъ бы соблазниться медо-

вымъ уныніемъ. Человѣчество подходитъ къ мистеріи, которая никогда не снилась древнимъ грекамъ. Возвращеніе къ прошлому—отказъ отъ этой, нашей мистеріи.

Да не будетъ такъ!

Будутъ драмы, будутъ, гдѣ зрители войдутъ на сцену, а актеръ — гіерофантъ, распростертый передъ жертвенникомъ, призоветъ всѣхъ къ молитвѣ. Но такія драмы ничего не оставятъ въ душѣ, кромѣ кощунства.

Все это было полнѣе, живѣе. Елевзинскія мистеріи сыграли огромную просвѣтительную роль. Но къ мистеріямъ подготовлялись, очищались: тамъ молились, тамъ были стадіи посвященія. Не всякій могъ вкусить священную ночь Эпоптіи. Передъ золотымъ изображеніемъ Деметры гіерофантъ былъ солнцемъ, гіерофантида — луной, эпопты — созвѣздіями; тамъ былъ міръ, въ этихъ душахъ, пресуществленныхъ творческими переживаніями. Никакого ученія тамъ не могли преподать. Не было въ томъ никакой нужды. Лобекъ правъ, утверждая это. Но тамъ знали, умѣли, могли пресуществлять хоть на мигъ свою душу и тѣло. Мистерія Елевсиса отошла въ прошлое. Возвращать ее на сцену нельзя: вѣдь это—надругательство.

И не на сценѣ придетъ къ намъ великая ночь Эпоптіи. Эта ночь нынѣ спускается надъ человѣческой жизнью. Въ послѣднихъ прозрѣніяхъ нашей жизни мы переходимъ ея грань. И ни жизнью, ни формой искусства мы не спасемся отъ искуса. Мы уже иногда бываемъ за видимой жизнью, за искусствомъ, за религіей—плывемъ на послѣднемъ кораблѣ къ роковому бою: наша плоть перерождается. Мы измѣнимся или умремъ. Передъ посвященіемъ въ эпопты мисты становились у храма. Изъ храма мерцали молніи: врата открывались, и призраки съ песьими головами шли навстрѣчу посвященнымъ. Мы—посвящаемъ себя въ новую жизнь, и вотъ врата ея открываются, изъ вратъ выйдутъ призраки съ песьими головами: это призраки ужаса и вырожденія. Но нѣкоторые изъ насъ, посвященные въ молчаніе этой великой ночи, возьмутся за руки, и призраки съ песьими головами, залаявъ, сольются съ ночью.

Вотъ почему глубоко анахроничепъ символическій театръ современности. Новаторы жизни съ презрѣніемъ отнесутся

къ форсированнымъ крикамъ о реформѣ сцены. Наоборотъ: реформа современнаго театра въ обратномъ направленіи, къ героическому театру Шекспира, вызоветъ полное ихъ сочувствіе. Пусть театръ остается театромъ, а мистерія — мистеріей. Смѣшивать то и другое—созидать, не разрушая, разрушать, не созидая. Это—кокетничанье съ пустотой.

И пустота небытія скоро ужъ, скоро войдетъ въ современный театръ мерзостью запустѣнія. Умолкнутъ слова о революціи на сценѣ. Возстановится въ скромномъ своемъ достоинствѣ традиціонный театръ.

Современный театръ разобьется о Сциллу Шекспировскаго театра, или о Харибду синематографа.

Поскорѣй бы!

1907.

ПѢСНЬ ЖИЗНИ.

Искусство (Kunst) есть искусство жить. Жить значитъ умѣть, знать, мочь (Können). Знаніе жизни есть умѣніе сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую). Но сохраненіе жизни—въ продолженіи ея; продолженіе чего бы то ни было есть творчество; искусство есть творчество жизни. Орудіемъ творчества является знаніе; знаніе, оторванное отъ творчества, есть орудіе безъ того, кто имъ владѣетъ; такое орудіе—безцѣльное орудіе; такое знаніе—мертвое знаніе.

Между тѣмъ эта форма безтворческаго знанія господствуетъ въ нашей культурѣ.

Стало быть, ей грозитъ смерть.

Культура наша не знаетъ жизни, не хочетъ жизни, не можетъ жить. Но культура наша—вѣнецъ человѣческихъ знаній.

Этотъ вѣнецъ—смертный вѣнецъ. Человѣчеству грозитъ смерть.

И это не фантазія: человѣчество вырождается; всюду господствуетъ дурная наслѣдственность; самое условіе эгоистическаго возрожденія, нормальность пола, рушится.

Наконецъ, есть нѣкоторыя данныя, заставляющія насъ видѣть вырожденіе въ самихъ измѣненіяхъ строенія человѣческаго скелета (уменьшенія количества грудныхъ позвонковъ и т. д.). Всѣ эти внѣшніе симптомы суть знаменія вырожденія человѣческой души и ея жизненнаго ритма.

Первоначально искусство, какъ творчество жизненныхъ цѣнностей, есть созиданіе здороваго потомства внѣ себя, или скопленіе жизненной силы въ себѣ: первый путь его—преоб-

раженія рода; второй путь—преображенія личности: на этомъ пути искусство и религія—одно.

Первый путь (преобразованіе жизни внѣ себя)—есть путь, которымъ шло человѣчество; и путь привелъ человѣчество къ отрицанію себя.

Какъ это произошло?

Корень искусства—творческая сила личности, выростающая въ борьбѣ съ окружающей тьмой; тьма—это рокъ; задача личности—побѣдить рокъ, въ чемъ бы рокъ ни выражался, въ видѣ ли медвѣдя, нападающаго на человѣка (какъ это было несомнѣнно въ пещерный періодъ), въ видѣ ли злого духа, угрожающаго ему; здѣсь, въ этотъ доисторическій темный періодъ—созиданіе гармонической личности, т. е. личности сильной, (героя) есть необходимое условіе жизни, здѣсь жизнь—драма, личность—ея герой: здѣсь жизнь, какъ творчество, здѣсь искусство, какъ жизнь. И художественная форма—личность, высѣкающая лѣстницы въ жизни, когда ступень—мгновеніе; подчиняя себѣ мгновеніе, личность проноситъ самосознаніе сквозь рядъ мгновеній, форма проявленія личности тогда отдѣляется отъ личности; сумма мгновеній—сумма художественныхъ формъ: личность одна. Такъ формы жизни (т. е. художественныя формы) отдѣляются отъ личности; человѣкъ—художникъ многихъ формъ. Понятіе о формѣ усложняется: форма въ собственномъ смыслѣ („я" выражающееся въ тѣлѣ) оказывается творящимъ началомъ формъ въ переносномъ смыслѣ (орудія, одѣянія, жилище, мысль). Здѣсь искусство въ нашемъ смыслѣ соединено съ прикладнымъ характеромъ орудій производства: копьё разукрашено, одежда утыкана перьями, жилище разрисовано; мысль облекается въ форму пѣсни, миѳа, образа. Процессъ творчества, т. е. жизнь, переживаемая, какъ творческая пѣсня героя, замѣняется издѣліемъ творчества.

„Kunst" становится „τέχνη" (техникой).

Издѣлія обмѣниваются; а продукты—теперь они товаръ: обмѣнъ творческихъ формъ устанавливаетъ круговую поруку творчества: герой, побѣждающій рокъ творчествомъ жизни, становится воиномъ одного отряда, огражденнаго творческими издѣліями, какъ общей оградой: форма жизни, какъ броня,

облекаетъ ритмъ личности; рокъ, хаосъ, медвѣдь или злой духъ не врывается ужъ теперь за ограду рода: творчество становится издѣліемъ кумировъ; кумиръ защищаетъ родъ отъ мрака ночей. Кумиръ приноситъ теперь въ жертву и личность съ ея ритмомъ; въ основѣ закланія жертвы—боязнь, что если герой, а теперь солдатъ, захочетъ вернуться къ своему героическому прошлому, это прошлое, превратясь въ героя, грозитъ разбить ограду изъ образовъ и впустить тьму (медвѣдя или злого духа) въ безопасное теперь жилище: мужество изсякаетъ; жизненный ритмъ начинаетъ хирѣть. И поскольку въ каждомъ—герой, каждый испытываетъ невѣдомое насиліе: не насиліе демона, а насиліе фетиша, идола: и имя идолу—безопасность рода. Образы здѣсь товаръ, которымъ подмѣняется творческая цѣнность. Фетишизмъ товарнаго производства, творчество идоловъ и формъ искусства, насиліе надъ героемъ, все это олицетворенія одного угасанія ритма жизни.

Подмѣна творчества комфортомъ порождаетъ освобожденіе орудій производства (мысли, предметовъ потребленія и т. д.): все пріурочивается къ всеобщему пользованію. Источникъ творчества—личность, выражающаяся въ движеніи—подмѣняется порожденіемъ личности, мертвымъ отпечаткомъ: и незамѣтно м е р т в е ц ъ (фетишъ) возсѣдаетъ надъ жизнью: такъ образуется государство съ его правомъ, моралью, такъ умираетъ природа религіи и творчества; въ человѣкѣ живое „я" становится безплоднымъ созерцаніемъ окружающей природы и даже природы собственной; эта вторая ступень участія жизни есть пышное развитіе философіи и науки.

Прежде творчество жизни, руководимое ритмомъ, не только исцѣляло природу художника, но и созидало въ немъ лѣстницу превращеній: аллегорическая картина этихъ превращеній отразилась въ біологіи, какъ происхожденіе животныхъ видовъ, а религіозные образы, пѣсни, пляски, молитвы были средствомъ высѣкать новыя ступени жизни въ лѣстницѣ мірозданія: человѣкъ шелъ съ земли на небо: и онъ былъ бы уже на небѣ, если бы мысль не превратила пѣснь земли и неба въ противоестественныя абстракціи: землю—въ понятіе о законѣ природы, небо—въ норму разсуждающаго сознанія.

Это двоякое омертвѣніе ритма сначала въ правѣ и морали,

потомъ въ наукѣ и философіи плотной броней оковало жизнь. Творчество жизни перестало существовать: правда, въ исторіи подымались титаны, потрясавшіе средой, какъ гирями; скоро вовсе не стали они возникать, потому что гири, среда, оказались не подъ силу герою. Человѣчество перестало волновать вулканъ личнаго творчества: но родъ—какъ сумма порабощенныхъ личностей, безъ творческой гимнастики одряхлѣлъ, и механизмъ среды—невидимый мертвецъ—вмѣсто людей выбросилъ милліоны маріонетокъ; личность, впавшая въ сонъ, оказалась маріонеткой, жизнь ея—синематографомъ жизни. Всякое олицетвореніе образа и подобія героя исчезло изъ культуры: исчезъ самъ фетишъ, распавшійся на рядъ логическихъ сужденій—нормъ, висящихъ въ пустотѣ; наука распылила фетишъ въ атомы и силовыя линіи; философія вывела законы образованія силъ изъ законовъ образованія словъ: человѣчество теперь—это только буквы; герой—буква („X", „У"); общество—это слова, слагающія умозаключенія; міръ—связь умозаключеній, умозаключеніе же безъ умозаключающаго: что-то мыслится, что-то творится—вотъ выводъ современной философіи, довершеніе разложенія; запрещается даже интересъ къ тому, чтобы знать, кто тотъ невидимый, который насъ мыслитъ, въ результатѣ чего мы оказываемся самими собой.

Это великое, предѣльное разложеніе міра не мечта: это краткое резюме воззрѣній на міръ столповъ наиболѣе послѣдовательныхъ гносеологій—Когена и Гуссерля.

Остается сложить руки, комфортабельно усѣсться въ своемъ кабинетѣ—уснуть, умереть.

Вотъ во что превратили мы творчество жизни. Пока мы думали, что борьба съ рокомъ—нашъ удѣлъ, трагическая сила выбрасывала на поверхность жизни огнедышащую лаву религіи и формъ искусства. Теперь мы покорно сложили руки; если сверхъ-индивидуальная норма познанія рисуетъ намъ время и пространство, и во времени насъ, идущихъ сквозь время,—по законамъ разсуждающаго сознанія, которое такъ вообще само въ себѣ мыслится, то и борьба съ рокомъ предопредѣлена рокомъ.

Такъ рокъ насъ съѣлъ еще до созданія міра.

*
* *

Исторія культуры—исторія развитія формъ производства: мыслей, предметовъ потребленія, общественныхъ отношеній т.-е. издѣлій творчества, гдѣ творецъ приравнивается къ нулю: такъ: „развитіе общества", учатъ насъ,—„цѣлесообразно": но цѣль развитія — голая мысль, фикція: „прогрессъ", „государство" и т. д. Средства же — плоть и кровь живая: фикція съѣдаетъ гекатомбы человѣческихъ жертвъ: точно сила приносится въ жертву тому, чего нѣтъ. Издѣліе съѣдаетъ дѣлателя: и ритму жизни уже нѣтъ точки приложенія въ жизни: такъ сущность жизни оказывается внѣжизненной сущностью; тогда развиваются ученія о вѣчной жизни тамъ, въ облакахъ: коварные іезуиты мысли поселяютъ Бога на небѣ, отдавая землю Молоху: какъ бы ни называли себя іезуиты культуры—мистиками, богословами или атеистами,—роль ихъ одинакова: это—палачи жизни.

При ихъ участіи въ жизненномъ законодательствѣ цѣлесообразность личнаго развитія есть цѣлесообразность безъ цѣли. Такъ іезуитски опредѣляетъ искусство геніальный мертвецъ—Кантъ, утверждая въ формахъ искусства противоестественное выявленіе ритма жизни: когда ритму не осталось мѣста въ жизни, ритмъ создалъ себѣ формы внѣ жизни; формы эти—формы искусствъ; и пошла басня о заоблачныхъ высотахъ искусства: но заоблачныя высоты—это пульсъ крови, біеніе сердца. Цѣль искусства — взорвать сонъ жизни. Отъ этого оберегаютъ искусство государственники отъ философіи, создавая теорію о безцѣльной цѣлесообразности.

Если жизнь наша есть культурная смерть, то въ удаленіи отъ жизни—жизнь творчества. Человѣчество рождаетъ форму искусства, въ которой міръ расплавленъ въ ритмѣ, такъ что уже нѣтъ ни земли, ни неба, а только—мелодія мірозданія: эта форма—музыкальная симфонія. Извнѣ—она наисовершеннѣйшая форма удаленія отъ жизни, изнутри — она соприкасается съ сущностью жизни—ритмомъ. Поэтому-то называемъ мы ритмъ жизни духомъ музыки: здѣсь—прообразы идей, міровъ, существъ. Здѣсь художникъ—духъ, парящій надъ хаосомъ звуковъ, чтобы создать новый міръ творчества и имъ

раздавить творческіе обломки, называемые бытіемъ: задача ритма, укрытаго въ творчествѣ, оборвать небо, раздавить землю: бросить небо и землю въ пропасть небытія, потому что въ душѣ художника—новая земля и новое небо: „смерть повержена въ озеро огненное" слышитъ апостолъ голосъ Откровенія; „уже повержена",—гдѣ-то тамъ, въ глубинѣ души: стало быть, въ глубинѣ души уже звучитъ пѣснь торжествующей жизни: но мы засоряемъ душу творческими отбросами: не понимаемъ голоса, не знаемъ, что „повержена смерть": и нужно, чтобы музыка пролилась въ нашу кровь, чтобы кровь стала музыкой: тогда мы поймемъ, что преображеніе—въ насъ и безсмертіе—съ нами.

Но глубокъ сонъ: даже мыслить ритмически мы не умѣемъ, все только мечтаемъ о метательныхъ снарядахъ; мы забываемъ, что отъ себя некуда улетѣть; пусть улетимъ мы, пусть станемъ мы всѣ Цеппелинами: летящій Цеппелинъ — сонъ о полетѣ: и полетъ на аэропланѣ—гиперболическій полетъ; полетъ—не комфортабельное перемѣщеніе изъ одной точки пространства въ другую, полетъ — восторгъ, энтузіазмъ, сгораніе; если восторгъ вознесетъ еще и тѣло, мы согласны быть „птицами въ воздухѣ", а пока мы возимся съ аэропланами, надъ нами могли бы посмѣяться и птицы.

*
* *

Выпаденіе формъ изъ музыкальной (ночной) стихіи души: такова космогонія искусствъ. Сначала былъ наступательный періодъ искусства: это періодъ доисторическій, музыкальная стихія ночи пѣла безымянными криками въ дикарѣ—и символомъ этой ночной пѣсни была ночь, окружавшая первобытнаго человѣка: „міръ безтѣлесный, но незримый... роился въ хаосѣ ночномъ". Небо души и небесный куполъ для дикаря—одно. Герой боролся съ безтѣлеснымъ духомъ одинаково, какъ и съ медвѣдемъ, онъ наступалъ и побѣждалъ; и линія его ночного пути озарялась свѣтомъ возникшихъ образовъ; образы, бытъ, кумиры мысли—это трофеи, вырванные изъ рукъ ночи; въ моментъ, когда герой опочилъ на трофеяхъ, окруживъ себя образами, возникла исторія, т.-е. сонъ

героя; океанъ ночи врывался въ материкъ образовъ: и герой выстроилъ изъ образовъ цитадель (законы, право, государство); такъ свалилъ онъ защиту собственной жизни на фетиша вмѣсто того, чтобы понять, что борьба съ рокомъ—борьба съ собственной косностью; вѣдь только эта борьба высѣкаетъ новыя ступени на лѣстницѣ мірозданія.

Въ тотъ періодъ, когда человѣкъ превратилъ творческую ступень въ плоскость бытія, плоскость оказалась безконечностью этой жизни и герой сталъ блуждающимъ странникомъ по плоскости безконечности; такъ человѣчество измѣнило линію своего пути: линія прежняго пути продолжилась въ небо, стало небомъ, висящимъ надъ человѣкомъ, а новый путь — землей.

Такъ начался періодъ оборонительнаго искусства: нужно было закрыть небесную бездну образами: и вотъ миѳологія: надъ бездной протянутъ коверъ образовъ: возникаетъ олимпійскій день, материкъ земли, защищаемый богами, крѣпнетъ, развивается историческая культура

Тутъ распадается личность на духъ (или ритмъ), душу (или свѣтъ, разложенный на цвѣты, т.-е. краску, гдѣ небо—палитра) и на тѣло; изъ тѣла выпала косность земли, отобразившись въ творчествѣ, какъ зодчество и скульптура; изъ души выпало небо, свѣтъ и краска, т.-е. живопись; изъ духа выпала пѣсня, распавшись на поэзію и музыку. Выросъ міръ искусствъ, — золотой коверъ Аполлона надъ музыкальной бездной.

Пѣсня рождаетъ поэзію; ритмъ формируетъ поэтическій метръ; сложность метра порождаетъ поэтическую прозу, т.-е. стиль; стиль преображаетъ слово, формы преображенія слова—средства изобразительности: такъ слогъ образуется изъ стиля. Такова поэзія со стороны слова; со стороны содержанія—она видѣніе бога; первоначально въ основѣ поэтическаго миѳа лежитъ явленіе бога вакханту, жрецу, магу, а продолженіе образа въ воображеніи, т.-е. въ ритмѣ, измѣняетъ галлюцинацію: видѣніе оказывается въ разныхъ видахъ; такъ ритмъ размножаетъ образы, отношеніе частей распавшагося образа къ образу есть отношеніе тезы и антитезы къ синтезу; теза опять дробится на тезу и антитезу и т. д. И въ

результатѣ система образовъ — или миѳъ: такъ возникаетъ религія; законы распаденія образовъ — законы чиселъ: изъ миѳа беретъ начало каббалистика, математика и небесная механика. Здѣсь корень пиѳагорейства. Содержанія пѣсни распадается на логику, метафизику, науку съ одной стороны, на мораль—съ другой; религія переходитъ въ догматику, религіозное обновленіе приходитъ только черезъ мистику, когда эта послѣдняя попытается вновь превратить догму въ символъ: тутъ возникаетъ религіозная гностика, теософія и метафизика: образуется все многообразіе ритмическихъ модуляцій пѣсни; содержаніе религіи, поэзіи, метафизики—музыкальный паѳосъ души.

Изгоняя содержаніе изъ религіи, приходимъ къ символической безсмыслицѣ, т. е. къ схоластикѣ.

Изгоняя содержаніе изъ поэзіи, приходимъ къ риторикѣ; изгоняя содержаніе изъ метафизики, приходимъ къ теоріи познанія; здѣсь слово свободно отъ всяческаго психизма. Но слово—всегда символъ; когда утверждается слово въ переносномъ, т. е. не образномъ, а формальномъ смыслѣ, мы требуемъ, чтобы намъ указали, на что переносится слово; но предметъ слова отсутствуетъ: такова участь терминовъ, терминъ—вывѣтренное слово, теорія знанія—смерть слова живого. Жизнь прячется въ безсловесное, превращеніе словъ въ термины есть особая форма нѣмоты, вмѣстѣ съ тѣмъ это начало возстанія хаоса въ нашей душѣ, приближеніе новаго потопа. Наука и философія, опустошая слово, убиваютъ полуживыя, загнивающія слова безчисленныхъ схоластикъ и метафизикъ, умираетъ плохое слово: мы освобождаемся отъ всякой призрачной жизни (а такой жизнью является въ нашей культурѣ жизнь словъ).

Мы слушаемъ пѣсню безъ словъ.

Теперь начинаемъ мы понимать, что всѣ эти нормы познанія, посредствомъ которыхъ не существующее мыслитъ свое дополненіе, которое оказывается нами, просто наборъ словъ. Съ восторгомъ убираемъ мы теорію знанія вѣнками своего почтенія: вѣдь наша гносеологичность—послѣдняя дань мертвецу; когда мы метафизики — мы мертвецовъ (философскія системы) выкапываемъ изъ могилъ, когда мы называемъ себя

гносеологами, мы наоборотъ: хоронимъ мертвеца (т. е. философскую систему); этимъ мы открываемъ путь будущему творчеству.

Мы даже изобрѣли особую логическую форму, въ которой хоронимъ всякую логику; на основанiи логики мы утверждаемъ логику, какъ форму творчества; этимъ утвержденiемъ общеобязательныя сужденiя Канта перебрасываются въ прошлое, наше прошлое—музыка, какъ норма, наше будущее—музыка, какъ цѣнность.

Высочайшая цѣнность теорiи знанiя въ томъ, что учитъ насъ умственнымъ сальтомортальямъ; скоро плохое слово, описавъ полный кругъ развитiя, какъ змѣя ужалитъ свой хвостъ.

Философiя предопредѣлила познанiе творчествомъ; прислушались къ голосу творчества, но словъ не оказалось: запѣла музыка, все смѣшала; распалась связь, прикрѣпляющая слова, имена, образы къ тому или иному содержанiю; вмѣсто жизни—кинематографъ, вмѣсто чувствъ—хаосъ, вмѣсто идей—мелодiя, вмѣсто исторiи—стиль: все только музыка, подслушать ее—понять все, но понять—сотворить; изученiе эпохи—стало формой творческой импровизацiи, исторiя перестала существовать. Единое, звучащее, какъ ритмъ во времени, какъ тональность въ пространствѣ, какъ мелодiя въ причинности,—вотъ настроенiе первыхъ символистовъ конца XIX столѣтiя: запѣла краска, полетѣла линiя, разсѣялись мысли: стали мыслить витражами XIII вѣка и орнаментомъ; научная методологiя—стала символикой (наука не потеряла отъ этого; наоборотъ: выиграла), религiозные догматы превратились въ творческiе лейтъ-мотивы, исторiя культуры и исторiя искусствъ обогатились цѣнными трудами, но интересъ къ историческимъ трудамъ возросъ пропорцiонально утратѣ чувства исторической дали; едва для Гонкура запѣла японская живопись, какъ Эдуардъ Мане воскресилъ ее въ своемъ творчествѣ: и появились затѣмъ труды Гонза, Ревона, Томкинсона и др., посвященные японцамъ, а Обри Бердслей въ японцахъ возсоздалъ нашъ вѣкъ, чтобы потомъ сблизить его съ Ватто. Но онъ же, а еще болѣе Рэдонъ стали чистыми визiонерами.

Краски запѣли: у Рембо звуки стали красками, у Верлена слова—звуками. Нѣмецкая орiентологiя въ лицѣ Дей-

сена обогатилась безгранично, послѣ Ницше воскресла Грецiя: всѣ времена и всѣ пространства—превратились въ ноты одной гаммы; но тональностью гаммы оказалась блаженная страна, растворенная въ лазури: страна, гдѣ небо и земля—одно, и пока сознавалась эта страна, какъ мечта, гдѣ въ будущемъ воскресаетъ прошлое, а въ прошломъ живетъ будущее, но гдѣ нѣтъ настоящаго, символическая картина Ватто „Embarquement pour Cythère" стала девизомъ творчества, и XVII вѣкъ въ утопiяхъ ожилъ опять. Этотъ неосознанный еще трепетъ есть сознанiе окончательной реальности прадѣдовскихъ утопiй о странѣ мечты. Въ сторону Мечты, которая оказывается Вѣчностью, показываетъ стрѣлка компаса Ницше.

По новому воскресаетъ передъ нами Ватто. Какъ и фантастикъ Бердслей онъ пугаетъ насъ арлекинадой масокъ, какъ напримѣръ въ „Harlequin jaloux": но когда въ „Embarquement pour Cythère" убѣгаетъ пѣсня корабля къ блаженному острову, гдѣ изъ жертвеннаго дыма улетаетъ богиня, мы въ Мечтѣ начинаемъ видѣть реальность, мы и въ дѣйствительности только одну видимъ грезу, какъ напримѣръ въ „Les Plaisirs du bal". И жизнь здѣсь—пѣсня безъ словъ, какъ были пѣснями безъ словъ—„Romanses sens paroles" Верлена. Тутъ Верленъ, положенный на музыку Форэ, напоминаетъ блѣдноголубого Ватто.

Здѣсь—небо сквозное, и земля не земля въ лунной лазури; фонтаны поютъ, пылятъ, клокочутъ, рыдаютъ, смѣются; и радуги въ нихъ смѣются; другъ обнимаетъ подругу; но откуда-то пришли маски; ихъ не надо бояться; здѣсь небо, земля—не земля и небо—здѣсь, въ лунной лазури, гдѣ слезы поютъ, пылятъ, клокочутъ, рыдаютъ, смѣются.

Откуда-то пришли маски...

. . . .

Бытъ окружаетъ насъ тысячами предметовъ роскоши; защищаетъ насъ отъ вторженiя невѣдомаго мостами, башнями, желѣзными дорогами; онъ—послѣднее проявленiе пѣсни, послѣднее разложенiе ритма на томъ пути, по которому развивалась пѣсня. Нынѣ пѣсня мѣняетъ русло своего теченiя. И бытъ рушится.

Вся культура выросла изъ пѣсенъ и плясокъ.

Но пѣсня разлагалась: и какими причудливыми цвѣтами цвѣла искусственная поэзія, и какимъ тончайшимъ кружевомъ мысли выявилась философія отъ средневѣковой схоластики до нашихъ дней; и какими тончайшими приборами подарила насъ наука, и какая сложность обнаружилась въ общественныхъ отношеніяхъ: все это—цвѣтеніе умирающей пѣсни народной.

Музыка отдѣлилась отъ пѣсни и канула въ глубину души— и откуда-то выросла симфонія; но мѣсто ея—концертный залъ, т.-е. четыре стѣны, а символы ея—бальные туалеты и электрическая лампочка.

Слово отдѣлилось отъ пѣсни—развилось во всѣ стороны, образовало цвѣтникъ поэтическихъ формъ съ самымъ тонкимъ цвѣткомъ—драмой: но театръ навалился на драму каменными сводами; и раздавилъ.

Слово зажглось тысячами красокъ: въ исторіи мелькнули райскія пѣсни красокъ отъ фресокъ Беато до... плаката: скоро художникъ станетъ живописцемъ вывѣсокъ.

Зодчество превратилось въ инженерное искусство: строить мосты, американскія колеса и башни—задача художника.

Словомъ—рынокъ разложилъ матерію искусствъ; духъ искусства разложился въ теоріи знанія и науки. Тамъ, гдѣ зеленѣли луга,—нынѣ вывѣтренные песчаники.

Ежедневная жизнь отдана синематографу и кафе-кабаку. Исторія—музей-паноптикумъ.

Подъ безобразнымъ коростомъ жизни ритмъ жизни подслушалъ Ницше. Духомъ Діониса назвалъ онъ біеніе жизни; духомъ Аполлона—жизнь творческаго образа. Оба начала оказались внѣ жизни, потому что жизнь перестала быть жизнью: оттого-то музыку мы можемъ опредѣлить только, какъ небо души, а поэзія—облака этого неба: изъ неба выпадаетъ облако; изъ ритма—тѣло: соединеніе ритма съ образомъ. Символъ слiянія тѣла и души: намѣченный путь тутъ возвращенъ къ героизму, т.-е. спасеніе человѣчества: снимается предохранительное загражденіе отъ хаоса изъ мертвыхъ образовъ, мыслей и знаній; проваливается культура; медвѣдь или злой духъ снова нападаетъ на насъ; но образъ и безобразіе, свѣтъ и тьма— символы душевной раздвоенности—двѣ вѣтви древа позна-

нія добра и зла. Борьба человѣка съ рокомъ — борьба героя съ своимъ собственнымъ сномъ; у древа познанія добра и зла—одинъ общій стволъ жизни. Возвращеніе къ основному стволу этого древа—лозунгъ будущаго; углубляется русло жизни: прежнее русло оказывается воображаемымъ: и культура съ ея башнями желѣза, знаніемъ и философіей оказывается призракомъ, башни ея — облачныя башни: онѣ тають — проваливаются въ мракъ. Уже первобытной грубостью и красотой героизма пахнуло на насъ отъ „Кольца Нибелунговъ"; тамъ—пѣснь о нашемъ будущемъ, когда опять Зигфридъ будетъ бороться съ Вотаномъ (медвѣдемъ), Вотанъ разгуливать по землѣ въ образѣ странника; опять небо соединится съ землей, а боги и люди будутъ свободно разгуливать—первые по землѣ, вторые—по небу.

Древо жизни превратила исторія въ древо познанія добра и зла: и герой распался на созерцателя и дѣлателя; дѣлатель производитъ товаръ, созерцатель скользитъ надъ нимъ въ облакѣ мыслей; первый — рабъ, второй — богъ и царь: рабъ въ образѣ божества—и вотъ наше назначеніе въ исторической культурѣ. Богъ въ насъ оказался рабомъ собственнаго сна.

Облако мыслей — добро; товаръ жизни — зло. Отрѣшеніе отъ міра провозгласила мораль. И этимъ отдала человѣка въ жертву вещамъ. „Мертво ваше зло, мертво и добро" воскликнулъ Ницше: и зоветъ къ Діонису, т. е. древу жизни *): не даромъ и Беттихеръ устанавливаетъ за Діонисомъ образъ души древесной: Діонисъ Дендритъ; въ еврейскомъ символѣ (древо жизни) воскресаетъ символъ діонисіанскій: это значитъ: музыка выростила древо жизни; не даромъ музыка хаосъ — изъ котораго по Якову Беме рождается Богъ. Соединеніе бога Діониса съ символическимъ древомъ жизни углубляетъ намъ пониманіе сущности религіозной символики. О томъ же В. Иванову говоритъ теософическая символика Крейцера и фантастика Отфрида Келлера; а спенсеровскій взглядъ на религію, какъ на почитаніе предковъ, встрѣчается съ діонисическимъ

*) Послѣдующія мысли до новаго абзаца заимствованы нами изъ замѣчательнаго изслѣдованія В. Иванова „Религія страдающаго Бога".

истолкованіемъ религіи въ сочиненіи Роде „Psyche". Діонисъ первоначально богъ древесной растительности — ὑλήεις, φλεών, „бакхъ"—это молодой побѣгъ ели на праздникахъ Діонисій: древо — и есть первоначальный фетишъ, потому что оно — обиталище души (т. е. музыки). И потому-то библейское древо жизни есть символическій образъ музыки. Все это становится ясно послѣ „Geburg der Tragoëdie" Ницше. Ницше опирается здѣсь на филологію, на изслѣдованія Бургкхарта, на Вагнера и Шопенгауэра столь же, сколько на голосъ своей души.

И по новому воскресаютъ передъ нами романтики: Іоиль вѣрно указываетъ на то, что Ницше родился на родинѣ романтизма, онъ увлекается Новалисомъ, въ «Гиперіонѣ» Гельдерлина онъ видитъ прообразы сверхъ-человѣка, его пфортскій учитель Кобернштейнъ—историкъ романтизма, его другъ Роде открываетъ слѣды романтизма въ древней Греціи. Послѣ Ницше лучше понимаемъ мы Тика, когда этотъ послѣдній говоритъ: „все—игра" и далѣе: убѣгая вглубь исторіи мы встрѣчаемъ философа музыки Гераклита, орфиковъ и пиѳагорейцевъ. „Я чту огонь" перекликается съ Гераклитомъ Фр. Шлегель. „Будемъ писать подобно трубадурамъ" восклицаетъ Ницше. „Будемъ вакхантами" возглашаетъ Новалисъ.

И вотъ изъ музыкальнаго паѳоса души—рождается заря новой мудрости, вовсе минуя теорію знанія: мысль начинаетъ играть, и пѣть: вспыхиваетъ афоризмъ.

Всю жизнь Ницше писалъ о Діонисѣ, но по разному призываетъ онъ къ музыкѣ; сначала онъ зоветъ къ Вагнеру: Вагнеръ выводитъ изъ искусства жизнь будущаго; раздѣльныя формы искусствъ для него тотъ Египетъ, изъ котораго онъ — Моисей — выводитъ избранниковъ; но Вагнеръ не приводитъ въ землю обѣтованную: бросаетъ въ пустынѣ эстетическаго эклектизма.

Тогда Ницше бросаетъ Вагнера. Зоветъ къ музыкѣ, минуя искусство: приглашаетъ пропѣть свою жизнь: тутъ онъ—Ной—построившій ковчегъ-пѣсню въ тотъ мигъ, когда ветхому нашему сознанію грозитъ потопъ музыки: нельзя безнаказанно убѣгать отъ воды живой: самъ Ницше погибъ въ потопѣ: музыка затопила его сознаніе. Но мы уже знаемъ, въ чемъ Ковчегъ,

построенный Ницше. Пѣсня, какъ упражненіе въ ритмѣ жизни: вотъ путь будущаго; мы должны научиться пропѣть нашу жизнь.

Пѣсня—символъ: образъ здѣсь выброшенъ ритмомъ; символъ—всегда реаленъ, потому что символъ всегда музыкаленъ; а музыка жизненная стихія творчества. Изъ пѣсни развилась и поэзія, и музыка, какъ формы искусства; слѣдовательно, пѣсня—происхожденіе всякаго позднѣйшаго усложненія образовъ и ритмовъ. Въ ея исторіи—исторія происхожденія образовъ: она—музыкальная ихъ связь: въ основѣ религіи она — какъ молитва; въ основѣ поэзіи она—какъ лирика; она въ основѣ музыки, какъ исходная точка чистаго ритма. Слово здѣсь вызываетъ образъ, слово само становится образомъ: слово здѣсь ищетъ плоти, чтобы стать ею; слово здѣсь — созидаетъ плоть гармонической жизни: слово — здѣсь ритмъ, такъ что образъ выброшенъ изъ вѣчной стихіи души.

Ритмъ—какъ бы вѣтеръ, пересѣкающій небо души, какъ бы вѣтеръ, рождающійся въ небѣ, потому что душа—вѣчная праматерь тѣла, и вѣчная праматерь земли —небо; изъ бездны небесной рождались туманности съ ихъ солнцами, съ ихъ землями. Духъ музыки опочилъ надъ хаосомъ: и былъ свѣтъ—день первый творенія: и земля — родилась изъ неба.

Этотъ день первый творенія приближается нынѣ, когда говоримъ мы о новомъ жизненномъ творчествѣ. Потопъ музыки, разрывающій нынѣ всѣ формы искусства, будетъ день: — онъ смоетъ старый міръ: и пѣсня здѣсь—ковчегъ, влекущій насъ на волнахъ хаоса въ новой творческой жизни; слово въ пѣснѣ носитъ характеръ заклинанія. Мы забыли, что пѣсня—магія, и мы скоро поймемъ, что если не оградимся магическимъ кругомъ пѣсенъ, то погибнемъ въ потопѣ музыки: въ потопѣ, музыкой сходящемъ на всю культуру: уже въ тучахъ горизонтъ нашего будущаго: старый хаосъ грозитъ тамъ и блещетъ тамъ молніями: старый хаосъ несетъ грозныя хляби: идетъ потопъ.

Пѣсня—первый день творчества: первый день міра искусствъ. Музыкальная стихія души, въ которой все полно, какъ у Ѳалеса, „боговъ, демоновъ и душъ“, озаряется свѣтомъ въ пѣснѣ: изъ пѣсни потомъ выпадаютъ формы искусствъ,

здѣсь земля искусства выпадаетъ изъ неба искусствъ, плоть изъ души.

Ритмъ—первое проявленіе музыки: это—вѣтеръ, волнующій голубой океанъ облачной зыбью: облака рождаются отъ столкновенія вѣтровъ, облачная дымка поэзіи отъ сложности музыкальныхъ ритмовъ души.

Подобно тому, какъ въ облачномъ очертаніи ловимъ мы начертаніе знакомыхъ образовъ,—рождаются творческіе образы изъ музыкальнаго тумана, гдѣ краски—тональности, и гдѣ вещество—сила и высота звука.

Когда говоримъ мы: это не облако, это—великанъ, это—горный хребетъ, это—невѣдомый чертогъ невѣдомаго града, мы притягиваемъ образы творчества къ землѣ: здѣсь образы, удаляясь отъ музыки, становятся идеальнѣе; но, приближаясь къ землѣ, они зрительно—видимо реальнѣй; въ близости—далеки; въ отдаленности (въ музыкѣ)—близки. Здѣсь, какъ Адамъ, называемъ мы образы **именами вещей**. И образы фантазіи населяютъ нашъ міръ: такъ въ искусствѣ начинается миѳическое творчество: такъ въ искусствѣ открывается вѣчная реальность.

Но ни видимость, ни фантазія въ пѣснѣ не жизненны: жизненна въ пѣснѣ музыка, ея эѳирное небо, созидающее и ветхую землю нашу, и новую землю чаяній нашихъ.

Пѣсня соединяетъ ритмъ (время) и образъ (пространство въ словѣ (причинности).

Въ рядѣ причинъ и слѣдствій творчество начинаетъ новый рядъ причинъ и слѣдствій: въ мірѣ бытія созидаетъ міръ цѣнностей.

Пѣсня была началомъ творчества въ искусствѣ. А теперь, когда творчество въ искусствѣ все болѣе и болѣе становится творчествомъ формъ мертвыхъ, пѣсня есть первый призывъ къ творчеству формъ живыхъ: призывъ къ человѣку, чтобы онъ сталъ художникомъ жизни.

Пѣсня зоветъ. Пѣсня живетъ: пусть историки изучаютъ законы размноженія и разселенія пѣсенъ; пусть они учатъ насъ, какъ французская пѣсня переселилась въ Италію и Испанію, какъ изъ пѣсни кристаллизовались сонетъ, баллада. Какъ изъ трубадура возникъ поэтъ Данте, какъ въ Греціи семиструнная лира Терпандра породила мелодію, а мелодія—

строфу, строфа — великихъ лириковъ древности. Не стройной теоріи мы ищемъ: жизнь живую свою слагаемъ мы въ пѣсни. Пусть ничтожны мы, предтечи будущаго. Мы знаемъ одно:

Пѣсня живетъ; пѣсней живутъ; ее переживаютъ; переживаніе—Орфей: образъ, вызываемый пѣсней, тѣнь Эвредики—нѣтъ, сама Эвредика воскресающая. Когда игралъ Орфей, плясали камни.

Миѳологія въ образѣ Орфея надѣлила музыку силой, приводящей въ движеніе косность матеріи. Пѣсня—дѣйствительный міръ, преображенный музыкой, и воображаемый міръ, ставшій Евою, въ ней же.

Пѣсня—земной островъ, омытый волнами музыки,—пѣсня—обитель дѣтей, омытая эѳиромъ моря;—тотъ островъ, куда насъ звалъ Заратустра: онъ звалъ насъ оставаться вѣрными землѣ.

Пѣсня—это то единое, что открывается въ многообразіи: это „ἓν καὶ πᾶν“, то единое, что образуетъ изъ всѣхъ пѣсенъ одну пѣснь; пѣснь пѣсней—это любовь, ибо въ любви—творчество, въ творчествѣ—жизнь. Недаромъ „Пѣснь пѣсней“ открывается Единымъ Ликомъ возлюбленной—возлюбленной Вѣчности, которую только и любилъ Ницше, пророкъ земли. Откровеніе указываетъ намъ на тотъ же ликъ и на небѣ: невѣстой называемъ мы этотъ ликъ. Земныя пѣсни, пѣсни небесныя—фата Невѣсты вѣчности: вѣчное возвращеніе Ницше и возвращеніе Вѣчности—не одно ли: и „кольцо колецъ, кольцо возврата“—не брачное ли кольцо?

Мы знаемъ, что когда мы поемъ, то и въ небѣ остаемся мы вѣрными землѣ, а оставаясь вѣрными землѣ, мы любимъ небо: гдѣ же, какъ не на небѣ старая наша земля?

Теперь мы знаемъ, что душа и тѣло — одно, какъ знаемъ, что земля и небо—одно; но теперь уже мы знаемъ, что земля нашей души и небо плоти нашей — только творчество: а что область творчества, не далекій островъ Цитеры, а сама жизнь, знаемъ мы то же, знаемъ и то, что не все въ жизни—жизнь, и не все искусство—творчество.

А современность умудрила опытомъ дерзанія новаторовъ искусства, пытавшихся изъ соединенія формъ художественнаго творчества найти форму, освѣщающую глубины жизненныхъ

устремленій. Не въ соединеніи поэзіи съ музыкой единство этихъ искусствъ,—это-то достаточно мы поняли.

Высочайшая точка музыки—ея сложнѣйшая форма—симфонія; высочайшая точка поэзіи—сложнѣйшая ея форма—трагедія: жизненно соединить симфонію и трагедію—невозможно, какъ нельзя считать жизнью театръ, соединенный съ концертнымъ заломъ. Мистерія, открывающаяся намъ въ жизни,— и мистерія Вагнера съ кольцомъ и колоколами, что тутъ общаго?

Намъ нужно соединеніе поэзіи и музыки въ насъ, а не внѣ насъ, мы хотимъ жить дѣйствительнымъ единствомъ слова и музыки, а вовсе не отраженнымъ: мы хотимъ, чтобы не мертвая форма—куполъ—увѣнчалъ храмъ искусствъ, а человѣкъ—живая форма. И пѣсня—вѣсть о человѣческомъ преображеніи: это преображеніе въ переживаніяхъ нашихъ развертываетъ единый, самъ въ себѣ цѣльный, путь. На этомъ пути въ преображеніи видимости постигаемъ мы свое преображеніе. Какъ въ горнѣ плавильномъ плавится наша плоть, а намъ кажется, что плавится міръ. Тутъ въ дѣлахъ, въ словахъ, въ чувствахъ человѣкъ—миннезингеръ собственной жизни: и жизнь—пѣснь.

Но и въ миннезингерѣ узнаемъ мы человѣка, преображающаго свою жизнь. И пѣсня его—вѣсть о преображеніи. И если человѣчество подходитъ къ тому рубежу культуры, за которымъ либо смерть, либо новыя формы жизни, въ пѣснѣ и только въ пѣснѣ подслушиваетъ оно собственную судьбу. И мы начинаемъ пѣснь нашей жизни.

Мы разучились летать: мы тяжело мыслимъ, тяжело ходимъ, нѣтъ у насъ подвиговъ, и хирѣетъ нашъ жизненный ритмъ: легкости божественной простоты и здоровья намъ нужно; тогда найдемъ мы смѣлость пропѣть свою жизнь: ибо если не пѣсня живая жизнь,—жизнь не жизнь вовсе.

Намъ нужна музыкальная программа жизни, раздѣленная на пѣсни (подвиги), а у насъ нѣтъ ни единой собственной пѣсни: это значитъ: у насъ нѣтъ собственнаго строя души: и мы—не мы вовсе, а чьи-то тѣни; и души наши—не воскресшія Эвредики, тихо спящія надъ Летой забвенія: но Лета выступаетъ изъ береговъ: она насъ потопитъ, если не услышимъ мы призывающей пѣсни Орфея.

Орфей зоветъ свою Эвредику. 1908.

ФРИДРИХЪ НИЦШЕ.

Разнообразно восхожденіе великихъ людей на горизонтѣ человѣчества. Мѣрно и плавно поднимаются одни къ своему зениту. Имъ не приходится пить вина поздней славы, отравленной непризнаніемъ—ароматомъ увядающихъ розъ. Не взрывомъ свѣтлаго восторга встрѣчаетъ ихъ человѣчество, чтобы потомъ погрузить во мракъ небытія. Но, какъ медъ солнечныхъ лучей, скопляется въ душахъ ихъ свѣтлое величіе; и какое цѣлебное вино отстаиваютъ они въ своихъ книгахъ: откроешь—страница обольетъ свѣтомъ; выпьешь—и свѣтлый хмель успокоенно убаюкаетъ жизнь. Да! на свою судьбу жаловались и они, но какъ общи такія жалобы!

Вѣдь къ такимъ жалобамъ присоединится всякая душа, которая не до конца открыта себѣ подобнымъ.

Какъ многолѣтній, устойчивый дубъ медленно выросталъ Гете. И только къ пятидесяти годамъ созрѣвала „Критика" въ упорномъ, какъ желѣзо, сознаніи Иммануила Канта. Но чтобы лекціи его не посѣщались, чтобы заботы его не возбуждали интереса среди избранныхъ умовъ своего времени,—такого періода не существовало въ дѣятельности кенигсбергскаго философа.

Какъ непохожа судьба его на судьбу Артура Шопенгауэра, который къ двадцати годамъ измѣрилъ горизонты своей мысли; оттого, быть можетъ, и оборвалъ онъ громкую свою пѣснь пѣснью лебединой; потомъ она медленно замирала и перешла въ звуки... плаксивой флейты, которой утѣшалъ себя въ старости мрачный старикъ. Всю жизнь его замалчивали, обходили, не хотѣли печатать; наконецъ, признали озлобленнаго старика, склоненнаго надъ воспоминаніями, потому что развѣ не сладкимъ воспоминаніемъ является второй томъ „Міра, какъ воли и представленія", гдѣ блескъ остроумія вперемежку

съ шипѣніемъ на Гегеля и упоминаніемъ объ **увѣнчанномъ своемъ трудѣ** направлены на то, чтобы оправдать мысли, изложенныя двадцать лѣтъ назадъ? Я не говорю уже о „Волѣ въ природѣ", неудачной попыткѣ обосноваться на біологіи. Слава вскружила голову пессимистическому флейтисту: онъ позволялъ цѣловать у себя руки.

Такъ же вскружила слава голову Вагнера, когда онъ усѣлся на возвышеніи, напоминающемъ тронъ. Два геніальныхъ старика, одержимыхъ маніей.

Не то Ницше.

Не взрывомъ свѣтлаго восторга встрѣтили Ницше современники; но ученый синклитъ одобрительно слѣдилъ за дѣятельностью юнаго профессора, чтобы потомъ отвернуться отъ геніальнаго поэта и мудреца; и только старикъ Яковъ Бургхардтъ благословилъ его дѣятельность; да снисходительно недоумѣвалъ замѣчательный Дейссенъ. Одиночество медленно и вѣрно вкругъ него замыкало объятья. Каждая новая книга отрѣзала отъ Ницше небольшую горсть послѣдователей. И вотъ онъ остался въ пустотѣ, робѣя передъ людьми.

Трогателенъ разсказъ Дейссена о томъ, съ какой искательной робостью передалъ ему Ницше, одиноко бѣдствующій въ Швейцаріи, свое „Jenseit", прося не сердится. Или Ницше, вѣжливо выслушивающій самоувѣренную болтовню Ипполита Тэна (см. переписку Ницше съ Тэномъ). Или Ницше, стыдливо слѣдующій за Гюйо въ Біаррицѣ, боясь къ нему подойти. Или Ницше, послѣ ряда замѣчательныхъ изслѣдованій, уже больной, снисходительно замѣченный господиномъ Брандесомъ!

Поздняя слава не вскружила голову Ницше; слава Ницше началась какъ-то вдругъ; послѣднія книги его уже никѣмъ не раскупались; и вдругъ—мода на Ницше, когда, больной, онъ уже ничего не понималъ, больной на террасѣ веймарской виллы.

И Кантъ, и Гете, и Шопенгауэръ, и Вагнеръ создали геніальныя творенія. Ницше возсоздалъ новую породу генія, которую не видывала еще европейская цивилизація.

Вотъ почему своей личностью онъ открываетъ новую эру.

Анализируя произведенія Ницше, мы усматриваемъ въ нихъ всѣ черты генія стараго типа; но сквозь эти черты,

какъ сквозь маску, въ немъ просвѣчиваетъ и еще что-то, невѣдомое европейцамъ. Это „что-то“ и есть загадка, которую онъ предлагаетъ передовымъ фалангамъ европейской культуры. И надъ нашей культурой образъ его растетъ, какъ образъ крылатаго Сфинкса. Смерть или воскресеніе: вотъ пароль Ницше. Его нельзя миновать: онъ — это мы въ будущемъ, еще не осознавшіе себя.

Вотъ что такое Ницше.

Теософы возводятъ на степень догмата фантастическую утопію развитія человѣчества: разныя расы человѣчества смѣняютъ другъ друга, отлагая свои пласты, такъ сказать, свою психическую формацію въ исторіи. Такъ: монгольская раса принадлежитъ къ четвертой расѣ; европейцы — представители пятой рассы: среди нихъ здѣсь и тамъ начинаютъ появляться представители шестой, грядущей расы, одаренные ясновидѣніемъ. Любая раса не можетъ переступить ей отмежеванныхъ границъ въ переживаніи и опознаніи жизни. Тамъ, гдѣ кончается горизонтъ постиженій одной расы, для другой лишь начало пути къ горизонту. Въ этомъ смыслѣ каждая послѣдующая раса, включая въ себѣ полноту предшествующихъ расъ, видитъ надъ собой новое небо, недоступное зрѣнію умирающей расы. Отдѣльныя личности грядущей расы, преждевременно рожденныя въ періодъ господства обреченной на вырожденіе расы,—это дѣти, заброшенныя изъ будущаго въ царство стариковъ. До конца мы не можемъ понять ихъ въ ихъ устремленіи. Но они при случаѣ скрываютъ свой ликъ маской нашихъ міросозерцаній. И намъ въ свою очередь терминологія, заученная на зубокъ, какъ будто и доступна: произнося слова изъ ихъ лексикона, мы приспособляемъ къ новымъ словамъ содержаніе нашей ветшающей души. Представители вырожденія, мы гриммируемся заемными красками не намъ посланной молодости. Болѣе того: насъ влечетъ къ молодымъ, потому, что отъ старости мы впадаемъ въ дѣтство.

Теософскій символъ о смѣнѣ расъ я вовсе не имѣю стремленія догматизировать. Просто ученіе это вспоминается, когда имѣешь дѣло съ личностью Ницше. Нѣчто воистину небывалое для нашей эпохи свѣтитъ намъ въ базельскомъ профессорѣ классической филологіи. При анализѣ его филосо-

фемъ, слога, который онъ подарилъ нѣмцамъ, не откроемъ того, что съ особенной силой пронзаетъ насъ въ Ницше. Стиль новой души, вотъ что его характеризуетъ. Въ прошлое глядитъ его демонскій образъ, но то обманъ: счастливый, какъ дитя, ясный, онъ отражается въ будущемъ.

Душа Ницше предугадала грядущую расу; вотъ почему она новаго стиля; вовсе не выражается этотъ стиль въ изощренныхъ прическахъ и декоративныхъ панно нашего времени, этихъ краскахъ заемной молодости на морщинистомъ тѣлѣ человѣчества. Наоборотъ: идеологія его вполнѣ разложима. Но идеологія для этого иностранца—средство заговорить съ нами на намъ понятномъ языкѣ. Что подглядѣлъ у насъ иностранецъ? Надъ иностранцемъ смѣются, но къ нему и прислушиваются: какъ-то мы преломились въ его глазахъ? Не преломились ли мы вверхъ ногами?

Хорошо извѣстныя способности входятъ въ душу нашу въ разнообразныхъ сочетаніяхъ. Разнообразіе сочетаній,—если такъ опредѣлимъ мы индивидуализмъ Фридриха Ницше, мы ровно ничего не поймемъ. Ницше перемѣстилъ душу на новый фундаментъ; изъ неизвѣстной дотолѣ основы души вывелъ онъ всяческое сочетаніе душевныхъ способностей. Вотъ почему онъ вовсе и не индивидуалистъ въ смыслѣ современности. Но, утверждая старыя истины, онъ новъ. Какъ теперь назвать хорошо извѣстныя чувства, какъ назвать боль, если боль не только боль, и радость не вовсе радость, добро не добро, но и зло не зло? Не произошелъ ли взрывъ въ хорошо извѣстномъ сосудѣ, именуемомъ душой? Осколки сосуда изранили тѣло Ницше; изранятъ и насъ, если мы къ нему подойдемъ.

Говоря о любви къ дальнему, о любви къ дальнимъ горизонтамъ нашей души, онъ діаметрально противоположенъ тѣмъ ницшеанцамъ, которые довольствуются раскраской всего окружающаго насъ въ заревыхъ тонахъ. И если Ницше могъ назвать только зарю золотой, — писатели стиля модернъ надѣляютъ золотомъ, что угодно. Ницше—изысканнѣйшій стилистъ; но свои утонченныя опредѣленія прилагаетъ онъ къ столь великимъ событіямъ внутренней жизни, что изысканность стиля его начинаетъ казаться простотой. Ницше честенъ,

простъ въ своей изощренности. И только въ опереніи сказывается въ насъ родство съ Ницше. Мы утыкались райскими перьями, отнявъ ихъ у того, кто умѣлъ летать; на нашихъ перьяхъ не полетишь, назови мы себя хоть птицами въ воздухѣ.

Бренную душу у насъ вырываетъ Ницше для того, чтобы мы превратили ее въ колыбель будущаго. Для этого измышляетъ онъ новое средство: библейское хожденіе передъ Богомъ превращаетъ въ хожденіе передъ собой. Въ себѣ опознать основныя стремленья, т.-е. въ себѣ узнать свое и себя своему подчинить ему нужно. Тутъ его мораль безпощадная, строгая. И это оттого, что свое вовсе не свое: оно—общее дитя: дитя человѣчества, въ которомъ идетъ борьба вырожденія съ возрожденіемъ. Человѣческій видъ дастъ новую разновидность—или погибнетъ. Существо новаго человѣка предощущаетъ Ницше въ себѣ. Онъ, только онъ первый изъ насъ подошелъ къ рубежу рожденія въ насъ новаго человѣка и смерти въ насъ всего родового, человѣческаго, слишкомъ человѣческаго: новый человѣкъ уже приближается къ намъ. И горизонтъ нашъ уже не тотъ: и въ иныхъ изъ субъективнѣйшихъ, повидимому, переживаній опознаемъ мы какъ бы генералъ-басъ всей культуры, а въ другихъ — нѣтъ: „то, не то" говоримъ мы о двухъ одинаково субъективныхъ переживаніяхъ, хорошо зная, что одно изъ нихъ дѣйствительно субъективно, а другое лишь носитъ маску субъективности, ибо оно объективно въ своей индивидуальности. Объ этомъ впервые заговорилъ Ницше: заря, душа, земля, небо—не все ли равно, какъ называетъ Ницше свою дорогую тайну? Въ немъ, какъ въ фокусѣ, сосредоточено все вѣщее, что когда-либо входило въ душу человѣка ужасомъ и восторгомъ, нѣжностью и яростью, бурей и тишиной, яснымъ небомъ и душной тучей. До Ницше непереступаемая бездна отдѣляла древне-арійскихъ титановъ отъ новоарійской культуры. Между геніальнѣйшимъ лирическимъ вздохомъ Гете (этого самаго великаго лирика) и раскатомъ грома какого-нибудь Шанкары и Патанджали—какая пропасть! Послѣ Ницше этой пропасти уже нѣтъ. „Заратустра" — законный преемникъ Гетевской лирики; но и преемникъ „Веданты" онъ

тоже. Ницше въ германской культурѣ воскресилъ все, что еще живо для насъ въ востокѣ: смѣшно теперь соединять востокъ съ западомъ, когда сама личность Ницше воплотила это соединеніе.

Въ Ницше перемѣстился фокусъ душевныхъ дѣятельностей, а не сами онѣ. Будь онъ среди себѣ подобныхъ, быть можетъ, ученіе о сверхчеловѣкѣ замѣнилъ бы онъ ученіемъ о нормѣ развитія индивидуальностей: былъ бы универсалистомъ, а не индивидуалистомъ. Слѣдуетъ расчленить индивидуализмъ Ницше въ его ученіи отъ самаго Ницше, столь индивидуальнаго въ нашей эпохѣ, универсальнаго въ будущемъ. Есть личность Ницше. Есть ученіе Ницше о личности. Оно вытекаетъ изъ его личности; оно—не теорія. Наконецъ, возникаетъ вопросъ о томъ, чѣмъ было для Ницше его ученіе: провозглашеніемъ истины или средствомъ оттолкнуться отъ ветхаго образа современности? Какъ пользовался Ницше этимъ средствомъ? Для себя ли пользовался, или для своего? „Развѣ я для себя хочу счастья?“ восклицаетъ онъ.

Все для него—мостъ и стремленіе къ дальнему. Онъ приглашаетъ любить страну нашихъ дѣтей; онъ запрещаетъ смотрѣть туда, откуда мы идемъ; наша честь въ томъ, чтобы поняли мы, куда приближаемся въ дѣтяхъ. Но чтобы знать, куда идешь, нужно развить въ себѣ свое будущее, т.-е. имѣть его: имѣть образъ новаго человѣка, новое имя на камнѣ души. Здѣсь Ницше—апокалиптикъ.

Личность, понятая въ грубо физіологическомъ смыслѣ, вовсе не цѣль развитія. Такая личность протянута въ родъ, въ законы рода, въ то, откуда мы идемъ. Ея автономія есть власть рода: не свобода, а порабощеніе. Замѣтьте: до сихъ поръ Ницше своеобразно идетъ вмѣстѣ съ Кантомъ; но тамъ, гдѣ чисто теоретически утверждаетъ Кантъ свой практическій разумъ, тамъ практически, какъ природу, утверждаетъ Ницше свою свободу. Теорія для него—способъ заговорить съ современниками; психологія—тоже способъ разсмотрѣть въ себѣ то, что требуется отсѣчь. Оба способа помогаютъ ему заговорить съ современниками, чтобы призвать ихъ къ ихъ будущему, если будущее это у нихъ есть.

„Дамъ ему бѣлый камень и на немъ написанное новое

имя, котораго никто не знаетъ, кромѣ того, кто получаетъ"— сказано въ Апокалипсисѣ. Никто лучше Ницше не понялъ бы смысла этихъ словъ. Вторично родиться звалъ насъ Ницше, и горы—подножіе новорожденнаго. „Новое имя" и назвалъ Ницше: при томъ совершенно формально: „сверхчеловѣкъ", заимствовавъ терминъ изъ чужой терминологіи (у Гете). Сверхчеловѣкъ—это наименованіе. Есть ли наименованіе еще и личность? Если да, то въ символическомъ смыслѣ. Скорѣе имѣемъ мы дѣло съ грезящимся лозунгомъ, несознанной и, однако, предощущаемой нормой развитія; предощущеніе превращаемъ мы въ цѣль устремленій. И поскольку цѣль развитія неопредѣлима сознаніемъ, являясь предпосылкой роста самосознанія, постольку воля превращаетъ эту цѣль въ творческій инстинктъ; инстинктъ сохраненія вида рисуетъ прообразъ предѣла, который доступенъ развитію личности; этимъ предѣломъ является новая разновидность человѣческаго рода; сверхчеловѣкъ — художественный образъ этой разновидности: онъ продиктованъ творческой волей. Созидающая греза противополагается дѣйствительности, разлагающей личность. „Сверхчеловѣкъ" для Ницше—болѣе реальная греза, нежели реальныя условія среды.

Философское credo Ницше слагается изъ двухъ элементовъ, по существу противоположныхъ. Въ основѣ его лежитъ греза художника о нормальномъ человѣкѣ, способномъ пройти всѣ ступени развитія и дать разновидность. Въ себѣ осозналъ Ницше эту грезу, какъ велѣніе инстинкта самосохраненія; инстинкту подчинилъ логическое мышленіе; подобно Авенаріусу, онъ—философъ алогизма. Но глубже Авенаріуса понялъ онъ невозможность проповѣди алогизма въ терминахъ теоретической философіи. Вотъ почему не доказательство, а внушеніе полагаетъ онъ въ основу своего метода. Вотъ почему на творчествѣ, а вовсе не на теоріи знанія базируетъ онъ свою систему. Изъ теоретика превращается въ практика. „Мое ученіе о сверхчеловѣкѣ,—какъ бы говоритъ онъ,—внушено мнѣ инстинктомъ самосохраненія, рисующимъ символъ будущаго человѣка; мнѣ остается показать, каковъ путь осуществленія этой грезы". Тутъ вступаетъ въ свои права уже не художественный, но моральный моментъ его философіи: къ

образамъ будущаго прокладываетъ онъ тропу черезъ косность среды; приглашаетъ и насъ упражняться гимнастикой творчества, чтобы развить мускулы, способные выковать цѣнность: тутъ предлагаетъ Ницше свою реальную телеологію; она состоитъ изъ ряда практическихъ, послѣдовательно расположенныхъ совѣтовъ, напоминающихъ по формѣ изреченія Лао-Дзы, Будды, Христа, Магомета; совѣты эти обращены къ внутреннему опыту учениковъ; внѣшній же опытъ—біологія, наука, философія—все это для Ницше средства подачи сигналовъ. Реальная телеологія Ницше одинаково противоположна телеологизму Фихте, ученію о цѣлесообразности Канта, какъ и естественно-научной телеологіи. Вотъ почему говоритъ онъ не столько логикой, сколько образомъ.

Художественный символизмъ есть методъ выраженія переживаній въ образахъ. Ницше пользуется этимъ методомъ: слѣдовательно, онъ—художникъ; но посредствомъ образовъ проповѣдуетъ онъ цѣлесообразный отборъ переживаній: образы его связаны, какъ рядъ средствъ, ведущій къ цѣли, продиктованной его жизненнымъ инстинктомъ: вотъ почему методъ изложенія Ницше имѣетъ форму телеологическаго символизма.

Индивидуализмъ въ преодолѣніи косности среды у Ницше необходимо отличать отъ индивидуализма нашего „я", свободнаго отъ косности.

Перваго рода индивидуализмъ есть тактическій индивидуализмъ (борьба за право личности); второго рода индивидуализмъ есть свобода моего „я" (утвержденныя права личности).

Чертъ абсолютно свободной личности не касается Ницше вовсе; ихъ символизируетъ онъ то въ ребенкѣ, то въ сверхчеловѣкѣ. И мы не знаемъ, проявляется ли абсолютно свободная личность у Ницше въ индивидуально-единичныхъ или индивидуально-всеобщихъ нормахъ. Мы не знаемъ, индивидуалистъ или универсалистъ Ницше въ тривіальномъ смыслѣ этихъ словъ, потому что ходячія представленія объ индивидуализмѣ не имѣютъ ничего общаго съ содержаніемъ этого понятія у Ницше. Совершенно независимо отъ свободы абсолютной личности развертывается боевая

платформа Ницше о спасенiи элементовъ грядущей свободы въ деморализующихъ условiяхъ современности; боевая платформа Ницше (тактическiй индивидуализмъ) до сихъ поръ смѣшивается съ его проповѣдью свободы личности. Стремленiе къ этой свободѣ—категорическiй императивъ новой морали; первая формула его—отрицанiе существующихъ моралей.

„Сверхчеловѣкъ" у Ницше не антропологическiй типъ. Самъ онъ неоднократно принимается возражать Дарвину и, тѣмъ не менѣе, пользуется Дарвиномъ: но пользуется, какъ случайно подобранной на пути хворостиной, чтобы нанести ударъ подвернувшемуся подъ ноги схоластику; нанести ударъ, отшвырнуть, обтеревъ при этомъ руки.

„Обидная ясность" морщится Ницше, упоминая о Джонѣ Стюартѣ Миллѣ. Въ глубинѣ души не могъ не питать онъ подобныхъ же чувствъ и къ Дарвину. Но и обидными ясностями дерется онъ въ пылу боя. Все для него, гдѣ нужно,—средство, чтобы сбить съ ногъ. Здѣсь устроить католичеству засаду изъ Боклей, Миллей, Дарвиновъ; тамъ пустить подъ ноги почтеннымъ ученымъ iезуита.

Сомнительно видѣть въ бiологической личности сверхчеловѣка; еще сомнительнѣе, чтобы это была коллективная личность человѣчества. Скорѣе это—принципъ, слово, логосъ или норма развитiя, разрисованная всѣми яркими аттрибутами личности. Это—икона Ницше. Ученiе Ницше о личности—ни теорiя, ни психологiя; еще менѣе это—эстетика или наука. Всего болѣе это—мораль, объяснимая въ свѣтѣ теорiи цѣнностей—теорiи символизма.

Ницше драпировался во все, что попадало ему подъ руки. Какъ попало, окутываетъ онъ свои символы тканью познанiя. Но если соткать въ одинъ плащъ разноцвѣтныя одѣянiя Ницше—мы получили бы плащъ, сшитый изъ лоскутовъ, гдѣ каждый лоскутъ оказался бы догматомъ, требующимъ критической провѣрки. При желанiи отыскать единство этихъ догматовъ пришли бы къ жалкой схоластикѣ—не болѣе: но въ лицо тому, кто увлекся бы подобнымъ занятiемъ, захохоталъ бы самъ Ницше. Приводить Ницше къ идеологiи столь же благодарное занятiе, какъ отыскивать смыслъ великой идеологiи Канта въ заржавленномъ перѣ, которымъ были на-

писаны послѣднія страницы его „Критики“, или въ нюхательномъ табакѣ, которымъ могъ пользоваться старикъ. Догматическія утвержденія Ницше—всегда только известковыя отложенія на какой-нибудь жемчужинѣ: жемчужиной оказывается тотъ или иной практическій совѣтъ, какъ бороться съ вырожденіемъ, какъ выростить ребенка—новую душу, изъ которой будетъ соткано тѣло сверхчеловѣка, указаніе на то, что есть цѣнность.

Какъ творить цѣнности? Вотъ кипящее стремленіе Ницше. Какъ разжечь солнечный свѣтъ тамъ, гдѣ передъ нами лишь груда потухающихъ углей? Какъ превратить эти уголья въ уголья солнца, расплавить, чтобы какъ вино новое потекли они въ жаждущія уста и кровь въ вино претворили, пресуществили человѣка. „Пейте отъ него всѣ: вотъ кровь Моя Новаго Завѣта“,—говоритъ Христосъ; но только тогда кровью станетъ вино, когда пьяная счастьемъ кровь, кровь въ вино претворенная, намъ міръ преобразитъ: опьяненные счастьемъ, мы тогда измѣрять будемъ силу своего восторга страданіемъ крестнымъ. Только Христосъ и Ницше знали всю мощь и величіе человѣка.

„Не выпиваетъ ли душа каплю счастья—золотого вина“,—восклицаетъ Заратустра, покрытый пятнами солнечныхъ листьевъ. Здѣсь совершается тайна причастія свѣтомъ. И нѣтъ ему словъ отвѣтныхъ въ нашей культурѣ; и только изъ дали временъ, изъ погасающихъ зорь христіанства, что будто леопардовой шкурой укрыли вечерѣющій эѳиръ,—оттуда, оттуда поднимается вздыхающее счастьемъ дуновеніе,—будто съ дѣтства знакомый, давно забытый голосъ: „Пейте отъ нея всѣ: вотъ кровь Моя Новаго Завѣта“.

Не надо обращать вниманіе на форму символическихъ проповѣдей; она отражаетъ эпоху. И не въ догматахъ—суть религіозныхъ ученій. Ницше можно сравнить съ Христомъ. Оба уловляли сердца людскія, голубиную кротость соединили со змѣиной мудростью.

Откроемъ любое мѣсто изъ „Заратустры“: оно будетъ ни съ чѣмъ несравнимо, но что-то въ Евангеліи ему откликнется. Сходство ли здѣсь противоположностей, противоположность ли сходства—не знаю. Но вотъ: бѣлые голуби тучей любви

окружают Заратустру, своего новаго друга. Этимъ образомъ кончается Заратустра. Вспомнимъ: „Заповѣдь новую даю вамъ: любите другъ друга, какъ Я возлюбилъ васъ". „Любите ближняго".—„Развѣ я призываю къ ближнему?—говоритъ Ницше,—скорѣе я совѣтую вамъ бѣгство отъ ближнихъ и любовь къ дальнимъ". Но вѣдь не въ буквальномъ смыслѣ заповѣдалъ любить ближнихъ Христосъ, сказавши: „Я—мечъ и раздѣленіе". Любовь къ ближнимъ—это только алканіе дальняго въ сердцахъ ближнихъ, соалканіе, а не любовь въ ближнемъ близкаго, т. е. „міра сего", „Не любите міра сего", т. е. стараго міра, ближняго, въ его разлагающемся образѣ: любите его въ образѣ дальнемъ, хотя бы и казался призраченъ этотъ образъ. „Выше, чѣмъ любовь къ людямъ, кажется мнѣ любовь къ... призракамъ,—говоритъ Ницше;—призракъ, который скользитъ надъ тобой, братъ мой, красивѣе, чѣмъ ты... Но ты боишься и бѣжишь къ своему ближнему". Образъ Воскресшаго, призрачно возникающій среди рыбарей галилейскихъ, не былъ ли этимъ стремленіемъ къ дальнему въ сердцахъ апостоловъ? Въ проповѣди Христа и Ницше одинаково поражаетъ насъ соединеніе радости и страданія, любви и жестокости. „Огонь принесъ Я на землю, Я—мечъ и раздѣленіе".—„Подтолкни падающаго"—могъ бы сказать и тотъ и другой одинаково и по-разному оформить. Но смыслъ ихъ не въ формѣ, а въ гипнозѣ переживаній, подстилающихъ форму.

Оба соединили кровь съ виномъ, тяжесть съ легкостью, иго съ полетомъ. „Бремя Мое легко",—заповѣдалъ Одинъ. Заратустра, учитель легкихъ танцевъ, приглашаетъ насъ вырастить кручи, чтобы образовались бездны, надъ которыми можно было-бы танцовать. Но отсюда—бремя поднятія на кручи, отсюда—муки рожденія легкости. „Создавать—это является все легкимъ освобожденіемъ", но „для того, чтобы созидающій самъ сталъ ребенкомъ, снова родившимся, для этого онъ долженъ спуститься, стать также роженицей и желать болей роженицы". Вотъ какая легкость—легкость Заратустры: анэстезія пробитыхъ гвоздями ладоней—полетъ головокружительнаго страданія. Это головокруженіе въ тяжести самоуглубленія выразилось у Христа въ томъ, что онъ ощутилъ

въ себѣ Бога: „Отецъ во Мнѣ". Но Богъ христіанъ—начало и конецъ всего. „Не смотрите, откуда вы пришли",—восклицаетъ Ницше; поэтому возстаетъ онъ на начало всего—стараго Бога: преслѣдуетъ его и въ его попыткахъ загородить будущее. Но для самого Ницше конецъ это — сверхчеловѣкъ, „сверхчеловѣкъ, а не Отецъ во мнѣ", могъ бы онъ воскликнуть и согласиться: „и я въ немъ". „Красота сверхчеловѣка спустилась на меня, какъ тѣнь. Ахъ, братья мои! Какое мнѣ дѣло до боговъ". Богъ умеръ для Ницше, старый Богъ съ длинной сѣдой бородой не существуетъ: его убилъ „сквернѣйшій" человѣкъ (какъ знать, не Вагнеръ ли, заставившій Вотана продѣлать тьму неблаговидныхъ проступковъ?). Старый Богъ превратился для Ницше въ того ребенка, котораго собирается родить его душа. Но Христосъ, принявшій въ душу Отца, не превратилъ ли Онъ Отца еще и въ своего ребенка—духа благодати, исходящаго отъ Отца, Котораго Онъ послалъ къ намъ. Себя называетъ Христосъ источникомъ благодати, т. е. тѣмъ, кто даритъ. „Но я тотъ, кто даритъ,—воскликнулъ и Заратустра,—и чужестранецъ, и бѣднякъ могутъ срывать плодъ съ моего дерева".

Одинъ какъ бы заклинаетъ насъ: „Оставайтесь вѣрными небу".—„Оставайтесь вѣрными землѣ",—заклинаетъ другой и называетъ душу, это испареніе тѣла, „лазурнымъ колоколомъ неба". Когда говоритъ: „Оставайтесь вѣрными землѣ", не договариваетъ „и небу". Когда Христосъ учитъ вѣрности небу, Онъ вдругъ останавливается, какъ бы не договариваетъ, вздыхаетъ: „Многое имѣлъ бы Я вамъ сказать, но не поймете, а вотъ пошлю вамъ Духа Утѣшителя; Онъ наставитъ васъ на всякую истину". И восхищенное духомъ христіанство создаетъ образъ, къ недосказанному вздоху Христа: градъ новый, Іерусалимъ, спускающійся съ неба на землю. „Оставайтесь вѣрными небу"...—„и землѣ",—утаилъ во вздохѣ Христосъ. „Новой землѣ", да „новой",—соглашается и Ницше; и оба говорятъ о мечѣ и раздѣленіи.

Оба вкусили вина невыразимыхъ восторговъ и крови распятія крестнаго. Одинъ училъ о Себѣ, что Онъ—„Сынъ Божій и человѣческій", другой училъ о смѣнѣ душъ нашихъ, превращенныхъ Цирцеей прошлаго въ верблюдовъ,—о ребенкѣ.

Путь освобожденія нашего назвалъ онъ превращеніемъ верблюда (носителя старыхъ скрижалей) въ льва, и льва (т. е. сокрушителя скрижалей) въ ребенка, котораго полюбилъ Христосъ: „Если не будете, какъ дѣти, не войдете въ царство небесное“... „и земное“ не договариваетъ Онъ, но договариваетъ Откровеніе Іоанна. На островъ дѣтей зоветъ насъ съ собой Заратустра, омытый лазурью—чего? лазурью моря, лазурью неба, лазурью души? Не все ли ровно, потому что земля, душа, небо— все это „мостъ и стремленіе къ дальнему“—все это одно, какъ было одно для Христа „Онъ и Отецъ“. Тутъ символика Евангелія, если разбить на ней кору мертваго догматизма, крѣпко сростается съ символикой Ницше, совпадая въ сокровенной субстанціи творческихъ образовъ. И то, что утверждается этими символами подъ глубиной богоборчества, возноситъ насъ на единственный путь, роковой и страшный. „Будете, какъ боги“,—искушалъ Змѣй. „Неизвѣстно, что будемъ,—вздыхаетъ въ священномъ ужасѣ св. Іоаннъ,—знаемъ, что будемъ подобны Ему“. „Вы—боги“,—объявляетъ намъ Ницше и сходитъ съ ума. „Я—богъ“,—восклицаетъ Кирилловъ у Достоевскаго и застрѣливается. А мы стоимъ передъ роковой, подступающей къ сердцу тайной. И она смѣется намъ въ душѣ, улыбается такъ грустно, красными полыхаетъ на западѣ зорями. И тамъ, на горизонтѣ, стоятъ они, оба царя, оба—мученика, въ багряницѣ и въ терніи,—Христосъ и Ницше: ведутъ тихій свой разговоръ.

Отрицая „землю“, Христосъ называетъ насъ „сынами чертога брачнаго“ и идетъ пировать съ мытарями въ Кану Галилейскую; и далѣе: сулитъ намъ воскресеніе въ тѣлѣ. Отрицая небо, Ницше низводитъ его на землю. Утверждая небо, Христосъ возвѣщаетъ намъ, что его, какъ и землю, истребитъ огонь. Утверждая землю, вырываетъ землю Ницше у насъ изъ-подъ ногъ. Мы стоимъ на чертѣ, отдѣляющей старую землю съ ея небомъ, людьми и богами, отъ... отъ чего? Этого не сказалъ Ницше. Расхохотался и замолчалъ. Говорятъ, накануне рокового дня своей болѣзни Ницше много и неступленно смѣялся, легъ спать, и... Ницше, пересталъ быть Ницше.

Куда унесъ онъ это дикое веселье, куда голубую свою

унесъ онъ нѣжность? Онъ оставилъ насъ передъ загадкой, предвѣстіемъ. Въ душѣ своей онъ унесъ то, чего никто не уносилъ.

Ницше стоитъ особнякомъ не только отъ Канта, Бетховена, Гете. Но и Шопенгауэръ, Ибсенъ, Вагнеръ не имѣютъ съ нимъ ничего общаго, хотя ихъ и соединяетъ подчасъ родственность философскихъ идей. Но что для Ницше идеологія?

Ницше пытается ассимилировать чуть ли не всѣ философскія, эстетическія и художественныя школы нашего времени. Забавно, что процессъ усвоенія Ницше въ своихъ разстроенныхъ желудкахъ они выдаютъ за одолѣніе Ницше. Но это преодолѣніе Ницше въ области морали и художественнаго творчества носитъ скрыто реакціонный характеръ: это—усвоеніе жаргона безъ душевнаго ритма, сопровождающаго жаргонъ. Всѣ повернули назадъ, всѣ предали Ницше.

И одинаково забытый—не въ багряницу, въ зарю облеченный, стоитъ онъ передъ современниками, одинаково противопоставленный геніямъ прошлаго и настоящаго: „Свѣтъ мой даю вамъ"—обращается онъ и къ намъ. Но мы говоримъ объ „ученіи Фридриха Ницше" и не видимъ распятаго Діониса въ окровавленныхъ клочьяхъ ризъ. И съ нами говорятъ его ученики—эти „высшіе" люди, пришедшіе къ нему. Глядя на нихъ, онъ могъ бы сказать: „Всѣ эти высшіе люди, можетъ быть, они еще пахнутъ? О, чистый воздухъ вокругъ меня!... Они еще спятъ, эти высшіе люди, въ то время, какъ „я" бодрствую; это не настоящіе мои послѣдователи. Не ихъ поджидаю я здѣсь на своихъ горахъ".

Душу Ницше приводитъ къ землѣ. Душа для него и есть тѣло, но тѣло, отряхнувшее пыль вырожденія. Потому-то тѣло и есть душа. И, конечно, она не въ совокупности психофизіологическихъ свойствъ для Ницше. И еще менѣе понимаетъ онъ душу спиритуалистически. „Чувство", т. е. эмпирика и духъ суть инструментъ и игрушка: за ними лежитъ еще „Само". Совокупность ощущеній есть для Ницше лишь методологическая оболочка какъ тѣла, такъ и души, т. е. пустая форма. Это не „Само". Духъ, т. е. совокупность нормъ, предопредѣляющихъ и построяющихъ бытіе міра, не „Само". „Само"—тѣлеснѣе духа и духовнѣе бытія.

Изъ-подъ ногъ — бытіе, изъ сознанія — духъ вырываетъ у насъ Ницше. Мы остаемся банкротами. Такъ ли? Бытіе, какъ содержаніе сознанія, и духъ, какъ его форма, какъ чистый субъектъ, еще не есть „я" для Ницше. „Я" предопредѣляетъ и соединяетъ бытіе и познаніе. Оно ихъ творитъ. За предѣлами всѣхъ тѣхъ методовъ, съ которыми мы подходимъ къ Ницше, индивидуализмъ Ницше. „Индивидуальность"—самый этотъ терминъ употребляетъ Ницше въ символическомъ, а не въ методологическомъ смыслѣ. Онъ вкладываетъ въ него нѣчто совершенно неразложимое въ методахъ науки и теоретической философіи. Мы не знаемъ, былъ ли еще Ницше индивидуалистомъ въ томъ смыслѣ слова, который въ него вложили мы.

Вообще сложна и запутанна проблема индивидуальности. Она преломляется въ методахъ. Индивидуализмъ психики по Геффдингу имѣетъ физическое выраженіе въ суммѣ энергіи, которой располагаетъ организмъ въ состояніи зародыша, во время развитія, а также въ органической формѣ обнаруженія энергіи. Такова эмпирическая формула взаимодѣйствія души и тѣла. Вмѣстѣ съ Вундтомъ мы должны признать, что сумма физическаго обнаруженія индивидуальности менѣе психическаго результата этого обнаруженія, открывающагося намъ въ представленіи о немъ, какъ о нашемъ „Я". Но, быть можетъ, индивидуальность наша коренится въ безсознательномъ. Но понятіе о безсознательномъ есть понятіе о предметѣ сознанія—ни о чемъ болѣе: такъ наше „я" становится величиной мнимой. „Я", какъ неразложимое единство процессовъ, за предѣлами эмпирической психологіи. „Я" не есть нѣчто неподвижное, неизмѣняемое въ предѣлахъ психологіи. Наше „Я" оживаетъ въ процессѣ дѣятельности. Нужны новые процессы: процессы творчества. Не всякое творчество созидаетъ себя. Творчество, обращенное на себя, есть творчество цѣнностей для Ницше. Въ немъ гарантія жизни всего человѣчества.

Теоретическая философія опредѣляетъ „Я" изъ противоположенія его въ „Не Я". Здѣсь „Я" превращается въ субъектъ, а „Не Я" — въ объектъ. Современная теорія познанія и внѣшній, и внутренній опытъ объединяетъ въ мірѣ объекта. Субъектъ оказывается чистой внѣопытной нормой, устанавли-

вающей и міръ опыта, и методологическія формы опытнаго познанія, и категоріи разума. „Я", какъ чистый субъектъ познанія, есть неощутимое, безсодержательное и даже немыслимое „Я". Оно—предѣлъ мышленія. Не таково „Я" у Ницше. Оно соединяетъ познаніе съ бытіемъ въ актѣ творчества. Бытіе и познаніе есть уже процессъ разложенія творческой цѣнности въ формахъ познанія и чувственности. Творчество свободно отъ бытія, какъ отъ своей формы; но творчество свободно и отъ познанія, ибо познаніе—форма творчества. Творчество есть соединеніе познанія съ бытіемъ въ образѣ цѣнности. И это-то творчество цѣнностей называетъ Ницше познаніемъ, а себя—**познающимъ**, философомъ. Понятіе познаванія, какъ и всякое понятіе, употребляетъ Ницше въ символическомъ смыслѣ. Мы уже видѣли, что въ такомъ же смыслѣ понимаетъ онъ индивидуальность. Она для него ни лична, ни внѣлична, ни единична, ни всеобща, потому что категоріи всеобщаго и единичнаго только методологическія формы, а не теоретико-познавательныя. Теорія познанія не даетъ намъ правъ говорить о всеобщихъ и единичныхъ познавательныхъ формахъ, а о **формахъ** всеобщаго и единичнаго. Онѣ предопредѣлены нормой долженствованія. Эта норма для Ницше лишь слѣдъ, оставленный творчествомъ цѣнностей. Творчество и теорія творчества для Ницше должна быть внѣ вопроса о томъ, творитъ ли цѣнности личность, собраніе личностей или сверхличное начало. Иначе цѣнности попали бы во власть психологіи, метафизики или теоріи знанія, тогда какъ творчество, предопредѣляя сложнѣйшія проблемы познанія съ ихъ отвѣтами на то, что „Я" и „Не Я", ужъ, конечно, свободно отъ психологіи, замкнутой со всѣхъ сторонъ теоретико-познавательнымъ анализомъ. Оттого-то психологическія доктрины „личности", „индивидуальности", „души" или „тѣла"—за предѣломъ тѣхъ горизонтовъ, которые признавалъ Ницше своими образами и идеями. (Вѣдь въ душѣ у него было все новое). „Душа", „тѣло", „я", „не я"— но вѣдь онъ стоялъ за чертой, гдѣ все это отдѣльно. „Душа"— это голубой колоколъ неба: на небѣ земля, съ моимъ тѣломъ и душой. „Ну, конечно, душа—это тѣло"—сказалъ бы онъ. „Тѣло"—но оно гніетъ, но его придавилъ духъ, когда изъ духа создали кандалы; тѣло—это новая плоть сверхчеловѣка.

Все, что убиваетъ во мнѣ—ребенка, не я, но и я—мость и стремленіе къ дальнему. Вотъ что онъ сдѣлалъ бы со всѣми этими словами къ ужасу систематиковъ, терминологовъ, методологовъ и теоретиковъ. Но Ницше до такой степени практикъ, что ему нѣтъ времени размышлять о томъ, въ свѣтѣ какой терминологіи его воспримутъ. Онъ пользуется всѣми средствами воздѣйствія, чтобы внушить намъ ту или иную цѣнность—здѣсь наукой, здѣсь метафизикой, тамъ — сладкой, сладкой пѣснью своей. Онъ — символистъ, проповѣдникъ новой жизни, а не ученый, не философъ, не поэтъ: хотя всѣ данныя только философа, ученаго или поэта у него были. Но то, что заставляло его быть Фридрихомъ Ницше, проповѣдникомъ новыхъ цѣнностей, вовсе не было пестрой амальгаммой изъ поэзіи, метафизики и науки. Болѣе другихъ подобны ему творцы новыхъ религій. Задача религіи: такъ создать ряды жизненныхъ цѣнностей, чтобы образы ихъ вросли въ образы бытія, преобразуя міръ: не только создать въ мірѣ міръ, но и путемъ такихъ-то манипуляцій сдѣлать его реальнымъ себѣ и другимъ. Пусть наука и философія потомъ оформятъ намъ созданныя цѣнности, выведутъ причины, заставившія насъ глядѣть на міръ преображеннымъ взоромъ: не анализъ нашего преображенія, не естественно-научное изъясненіе намъ важно, а самый фактъ постиженія себя и міра въ нужномъ блескѣ. Все это будетъ потомъ, а пока творить, творить этотъ блескъ звалъ насъ Ницше,—вѣдь черная ночь вырожденія обступила со всѣхъ сторонъ. Пусть ученый намъ скажетъ впослѣдствіи, что нашъ организмъ требуетъ, самосохраненія ради, чтобы мы преобразили нашъ взглядъ на жизнь, философъ напишетъ трактатъ о „власти идей", экономистъ объяснитъ насъ соціальными условіями среды, и трактатъ о дегенераціи въ связи съ прогенераціей изготовитъ опытный психіатръ. Все это будутъ, пожалуй, и точныя методологическія объясненія. Но истина вовсе не въ точности: она въ цѣнности. Мы живы цѣльностью постиженія жизни, а не методологическимъ шкафомъ съ сотнями перегородокъ. Въ каждой, пожалуй, найдемъ жизнь и себя въ ней, изъясненныхъ методологически. Множество методологическихъ „Я", методологическихъ цѣльностей,—ни единой цѣльности живой. А ежели мы повѣримъ, что жизнь и есть это

множество насъ самихъ, отраженныхъ подъ разными углами, въ ужасѣ воскликнемъ: но это будетъ хоръ методологическихъ голосовъ, суетливо спорящихъ другъ съ другомъ. Крикнемъ— и распадемся на правильныя квадратики по числу отдѣленій методологическаго гроба.

Только въ творчествѣ живая жизнь, а не въ размышленіяхъ надъ ней. „„Я“,—говоришь ты,—и гордишься этимъ словомъ,—восклицаетъ Ницше.—Твое тѣло и его великій разумъ... не говорятъ „Я“, но дѣлаютъ „Я““.

Можно ли говорить „Ученіе Ницше о личности“, минуя личность самого Ницше? Все ученіе и весь блескъ переживаній ему нуженъ, чтобы создать себя въ нужномъ и цѣнномъ образѣ. Этотъ образъ въ себѣ предощущаетъ онъ, какъ новое имя. Къ нему примѣнимы слова Апокалипсиса: „Побѣждающему дамъ вкушать сокровенную манну; и дамъ ему бѣлый камень и на немъ написанное новое имя, котораго никто не знаетъ, кромѣ того, кто получаетъ“ (Іоаннъ). Пересоздать небо и землю по образу и подобію новаго имени—вотъ что хотѣлъ Ницше. Это значитъ: измѣнить въ себѣ формы воспріятія земли и неба: „И будетъ новая земля и новое небо“. Тутъ слова его звучатъ какъ гремящія трубы ангеловъ, возвѣщающихъ въ „Откровеніи“ гибель старыхъ временъ, пространствъ и небесъ. Но гибель старыхъ боговъ и ветхаго человѣка возвѣщаетъ Ницше: „Дальше итти некуда“, вотъ что говоритъ онъ.

Кто подобенъ безумцу сему въ его кощунственной дерзости? Факеломъ своимъ поджигаетъ міръ, одной ногой стоя на тверди лазурной, ибо твердь уже, какъ стекло, другой попирая землю, краснымъ одѣтый зари хитономъ. Кто подобенъ безумцу сему? Пришелъ къ горизонту, клянется, что старая земля и старое небо уже миновали въ его душѣ. Кто подобенъ ему?

Только разъ въ исторіи раздавались эти рѣчи, когда поставили передъ Каіафой безумца изъ Назарея. И тогда сказали: „Распни Его“. И распяли.

И вотъ вторично въ сердцѣ своемъ распинаемъ мы Ницше, когда онъ склоняется надъ нами въ царственной своей багряницѣ, шепча: „Какъ можешь ты обновиться, не сдѣлавшись

сперва пеплом?“ Склоняется и зоветъ: „Ты долженъ совершить набѣгъ на небо“. Но мы убѣгаемъ отъ Ницше въ прошлое, въ книги, въ науку, въ исторію—дальше, все дальше. И тамъ встрѣчаемъ другой образъ, все въ той же багряницѣ, и онъ говоритъ: „Царствіе Божіе восхищается силой“. Такъ стоятъ они — багрянородные сыны человѣчества, и ведутъ свой безмолвный разговоръ: и хотя понимаемъ по разному мы ихъ слова, противопоставляя другъ другу, но съ обоихъ мы совлекли багряницу, обоихъ распяли въ сердцѣ своемъ.

„Еще одинъ разъ хочу я итти къ людямъ: среди нихъ я хочу закатиться; умирая, хочу дать имъ свой богатый даръ“. Кто это говоритъ — Христосъ? Нѣтъ, Фридрихъ Ницше. „Огонь принесъ Я на землю: О, какъ хотѣлъ бы Я, чтобы онъ разгорѣлся“. Это говоритъ Ницше? Нѣтъ, Христосъ...

Послѣ Ницше мы уже больше не можемъ говорить ни о христіанствѣ, ни о язычествѣ, ни о безрелигіозной культурѣ: все объемлетъ въ себѣ религія творчества жизни... даже ветхихъ боговъ. Ницше понялъ, что человѣкъ уже перестаетъ быть человѣкомъ, и даже образъ бога къ нему непримѣнимъ; эту страшную тайну носилъ онъ въ себѣ и какъ могъ онъ передать ее словами? Потому-то „Заратустра“ его — рядъ символовъ. Символы „не говорятъ“ у Ницше: „они только киваютъ: глупецъ,—восклицаетъ онъ,—кто хочетъ узнать отъ нихъ что-либо“. А ученіе его о „морали“, о „добрѣ и злѣ“ и о „вѣчномъ возвращеніи“—это легкій покровъ, наброшенный на страшную тайну: если освободить этотъ покровъ ученія отъ противорѣчій и тактическихъ пріемовъ изложенія, за которые не стоитъ самъ Ницше, отъ „ученія“, пожалуй, ничего и не останется. „Ученіе Фридриха Ницше“ превратится въ андерсеновское царское платье: его вовсе не будетъ.

Останется самъ Ницше. И онъ не учитъ, онъ, какъ и его символы, ничему не учатъ; но протянутой десницей онъ показываетъ на насъ, шевелитъ устами: „Ты это знаешь, но ты этого не говоришь“ („Заратустра“). Что, что тамъ говоритъ онъ?

Но онъ не говоритъ: онъ только киваетъ намъ безъ словъ.

Касаясь личности, подобной Ницше, въ его твореніяхъ, я прохожу молча мимо самихъ твореній; вотъ справедливый

упрекъ, предъявленный мнѣ! Надо же показать, въ самомъ дѣлѣ, структуру его идей,—разобрать идеологію.

И я отказываюсь.

Повторять общія мѣста объ индивидуализмѣ, имморализмѣ, аморализмѣ, морализмѣ, а также оживлять въ памяти всѣ прочіе—„измы", указывать на вліяніе Вагнера и Шопенгауэра, качать головой при упоминаніи объ имени Канта и, наконецъ, вытаскивать архивъ по вопросу о ссорѣ Ницше съ Вагнеромъ—все это извѣстно мало мальски интеллигентному человѣку изъ дешевенькихъ компиляцій, журнальныхъ статей и прочихъ „Божіей милостью открытій".

Хорошо извѣстна банальная формула философіи Ницше,—вѣрнѣе: хорошо неизвѣстна.

Чтобы имѣть исчерпывающее представленіе хотя бы объ основныхъ тезисахъ его платформы, — нужно года изучать базельскаго профессора и внѣшне, и внутренне. Внѣшне: быть образованнымъ классикомъ, основательно знать исторію древней и новой философіи и имѣть серьезное представленіе о греческой и нѣмецкой литературѣ. Внутренне: но вотъ для этого-то и нужно знать личность Ницше; или умѣть ее живо возсоздать въ себѣ самомъ (что не такъ легко, какъ думаютъ ницшеанцы); или же съѣздить къ тѣмъ лицамъ, съ которыми связывала Ницше дружба. Слѣдуетъ также внимательно изучить сочиненія Якова Бургхардта, во многомъ оживившія мысль геніальнаго человѣка.

А находить въ ницшевской идеологіи все новыя и новыя стороны—на это у меня нѣтъ безсовѣстности; это значитъ: пріурочить колоссальное зданіе, имъ воздвигнутое, къ тому или иному животрепещущему вопросу. Но пріурочивать къ тому, что полно трепетанья и только трепетанья — не полета, — пріурочивать къ современности, въ которой всѣ вопросы рѣшаются трепетомъ, это значитъ: — обрывать орлиныя перья для украшенія себя.

Отыскать новое у самого Ницше вовсе не составитъ труда: еще и теперь Ницше—неисчерпаемый источникъ, хотя вся наша эпоха—почерпнутая изъ него, все еще черпаетъ воду его живую... столь обильно и столь легко, что у насъ возникаетъ сомнѣніе: черпая изъ Ницше, не черпаемъ ли мы... мимо Ницше?

Въ каждомъ его афоризмѣ концентрированъ рядъ мыслей, рядъ переживаній, облеченныхъ въ небрежную форму: точно мудрецъ, путешествующій инкогнито, озадачитъ наивнаго попутчика, и тотъ не знаетъ, имѣетъ ли онъ дѣло съ безумнымъ, шутомъ или пророкомъ.

Углубляясь въ афоризмы, вы открываете почти въ любомъ изъ нихъ тернистый идеологическій путь. Можно задавать читателю задачи на идеологическое построеніе, предлагая рѣшить афоризмъ Ницше. Развертывая смыслъ афоризма, мы замѣчаемъ его двусторонность: въ одномъ направленіи растетъ его логическій смыслъ; вскрываются сначала едва уловимые намеки на тѣ или иныя научныя эстетическія построенія, вскрывается защита и критика этихъ построеній; обнаруживается эрудиція Ницше, а также умѣніе, гдѣ нужно, спрятать ее въ карманъ; діалектика блещетъ — діалектика врага діалектики. Въ другомъ направленіи развертывается паѳосъ, вложенный въ любой афоризмъ; онъ указываетъ намъ подчасъ на сокровеннѣйшія переживанія самого Ницше, укрытыя легкимъ сарказмомъ или стремительнымъ парадоксомъ. Все заковывается въ образной формѣ и подносится намъ съ плѣняющей насъ улыбкой тонкаго эстета: афоризмъ становится эмблемой переживанія; переживаніе—эмблемой мысли: и ни тѣмъ, и ни другимъ, но и тѣмъ и другимъ — всѣмъ вмѣстѣ: символомъ становится у Ницше афоризмъ.

Потрудитесь теперь составить себѣ вѣрное представленіе объ этой идеологіи; задача труднѣй, чѣмъ думаютъ идеологи Ницше, пріучившіе насъ съ трогательной наивностью вѣрить въ то, что жиденькое credo, приписываемое ими Ницше,— дѣйствительно его credo. По крайней мѣрѣ, я это испыталъ, прочитывая разъ въ седьмой „Заратустру“.

Правильно понятое ученіе Ницше равняется банальной формулѣ, опредѣляющей это ученіе, плюсъ той же формулѣ, преломленной сквозь сумму его афоризмовъ. Таковы чисто формальныя затрудненія для честнаго изложенія Ницше; если къ этому прибавить еще соображеніе о томъ, что къ любому афоризму Ницше необходимы комментаріи, что всѣ комментаріи эти могли бы составить десятки томовъ, а эти томы не написаны вовсе, то... лучше или формально изложить при-

наки, характеризующіе писанія Ницше, или вовсе не говорить о немъ ничего. Сталкиваясь съ Ницше, обыкновенно идутъ совершенно другимъ путемъ: не такъ его изучаютъ: не слушаютъ его въ „себѣ самихъ"; читая, не читаютъ: обдумываютъ, куда бы его скорѣй запихать, въ какую бы рубрику отнести его необычное слово; и—рубрика готова: только Ницше въ ней вовсе не умѣщается. Тогда поступаютъ весьма просто и рѣшительно. Обходя и исключая противорѣчія (весь Ницше извнѣ—противорѣчіе), не стараясь вскрыть основу этихъ противорѣчій, или вскрывая ее не тамъ, легко и просто обстругиваютъ Ницше: и вѣтвистое дерево его системы глядитъ на насъ, какъ плоская доска; затѣмъ продѣлываютъ съ доской рѣшительно все: или ее выкидываютъ, или сжигаютъ, или приплаживаютъ къ домашнимъ своимъ потребностямъ, или же заставляютъ молиться на деревянный идолъ;—деревянное ницшеанство, деревянная борьба съ Ницше, вотъ что насъ встрѣчаетъ на пути, къ которому звалъ Ницше. Такъ поступаютъ всѣ идеологи, всѣ популяризаторы: плоская доска изъ общихъ сужденій о свободѣ личности, о предразсудкахъ морали—вотъ что насъ тутъ встрѣчаетъ; и эту-то сухую древесину навязали широкой публикѣ, какъ заправское ницшеанство!

Методологическая обработка тѣхъ или иныхъ „чертъ философіи" Ницше—вполнѣ допустима; болѣе того: желательна. Только не слѣдуетъ забывать, что тутъ мы анализируемъ Ницше вовсе не для живыхъ потребностей души, а для рѣшенія вполнѣ серьезныхъ, почтенныхъ, но академическихъ вопросовъ; т.-е. можно освѣщать проблему цѣнностей у Ницше въ свѣтѣ этой проблемы у Маркса, Авенаріуса, Риккерта; но нельзя результатами такого сравненія выражать Ницше „невыразимаго", молчаливо смѣющагося намъ.

Все же такая обработка плодотворнѣе и скромнѣе, нежели крикливое заявленіе о сущности идеологіи ницшеанства, потому что идеологія эта—не идеологія вовсе. Въ первомъ случаѣ изучаемъ мы самыя клѣточки древесины, образующей дерево ницшеанства, и вовсе не убиваемъ мы дерева; а вотъ если его обстругать, тогда—прощай, шелестящая крона афоризмовъ-листьевъ. Но стругали: будутъ и впредь стругать.

Въ свѣтѣ теоріи Дарвина, какъ и въ свѣтѣ позднѣйшихъ изслѣдованій въ области классической филологіи, въ свѣтѣ ученія древняго Патанджали, какъ и въ свѣтѣ философемъ современнаго намъ Риккерта,—не рушится дерево ницшеанства, окрашиваясь въ закатные, ночные, утренніе тона. И теорія знанія, и теорія творчества, и теорія происхожденія греческихъ культовъ только углубляютъ поверхностно воспринятаго Ницше. Касаться этого вопроса въ короткой статьѣ при всемъ желаніи (слишкомъ много тутъ можно сказать) я не имѣю возможности: тутъ мы въ центрѣ вопросовъ, требующихъ жертвы многихъ поколѣній для рѣшенія,—но вопросовъ, которыхъ намъ никогда не избѣжать.

Я желаю лишь подчеркнуть, что когда рѣчь идетъ о воззрѣніяхъ Ницше, то мы имѣемъ дѣло: 1) съ системой символовъ, захватывающихъ невыразимую глубину нашей души; 2) съ методологическимъ обоснованіемъ этихъ символовъ въ той или иной системѣ знанія; такое обоснованіе возможно, хотя и формально: все же это „добрая" ни къ чему не обязывающая форма отношенія къ ницшеанству благороднѣе, безобиднѣе хаотической метафизики популяризаторовъ, мнящихъ, будто они раскрыли невыразимое въ Ницше; 3) кромѣ того, мы сталкиваемся съ серіей противорѣчивыхъ міросозерцаній у самого Ницше, если будемъ развертывать идеологіи его афоризмовъ, 4) наконецъ, передъ нами сводка хорошо извѣстныхъ идей о сверхчеловѣкѣ, личности и вѣчномъ возвращеніи, въ оправѣ популяризаторовъ—т.-е. Ницше въ деревянномъ гробу, мы—вокругъ, и лекторъ, или писатель, въ полуоборотъ къ намъ: „Милостивые государи, ученіе Ницше въ томъ, что: 1) личность—свобода; 2) человѣчество явитъ сверхчеловѣка, 3) все возвращается"... Но первый пунктъ—многосмысленъ и туманенъ, второй—смѣсь дурно усвоеннаго Дарвина съ дурно усвоенной экономикой, пунктъ третій—математическій пародоксъ, основанный на рядѣ погрѣшностей... И мы закапываемъ Ницше, насильно заколоченнаго въ гробъ, не подозрѣвая, что живой онъ—не мертвый...

О, коварный популяризаторъ!

Я отказываюсь къ нему присоединиться: не излагаю философскаго „credo" Ницше.

Задача моя—остановить вниманіе на личности Ницше; указать на то, что „невыразимое" у Ницше, характеризующее его, какъ „новаго" человѣка, словно предопредѣлено всѣмъ развитіемъ нашей культуры; что его „невыразимое"—не его только, но и „наше"; только въ эпоху, предшествовавшую появленію Христа, совершалось то, что совершается въ глубинѣ нашей души; только эта эпоха можетъ навести насъ на вѣрный путь, по которому должны мы итти, чтобъ понять Ницше. Храмъ новой души воздвигъ Христосъ: и исторія повернула свое колесо; какой-то храмъ пытался выстроить Ницше, не потому, что хотѣлъ, а потому, что вѣрно подслушалъ совершающееся въ чуткихъ душахъ, гдѣ все—обломки рухнувшихъ цѣнностей.

Ницше первый заговорилъ о возвратномъ приближеніи Вѣчности—о второмъ пришествіи—кого, чего?... И сказалъ больше всѣхъ не словами; сказалъ молчаніемъ, улыбкой—„ночною пѣсней" и обрученіемъ съ Вѣчностью: только отъ нея хотѣлъ онъ дѣтей: и потому онъ хотѣлъ—вѣчныхъ дѣтей; и потому-то боролся съ гробовымъ складомъ обломковъ, завалившихъ нашу душу,—боролся со всѣмъ складомъ современности. Не косметическія румяна—краски его словъ; пѣсня о возможномъ счастьѣ въ лицо предстоящей смерти; но смерть нарядилась въ его слова: передъ нами косметика ницшеанства; и мы вѣримъ, что когда принимаемъ его—его принимаемъ, когда боремся—съ нимъ боремся.

А ликъ его—все тотъ же—смѣется и плачетъ, грозитъ и благословляетъ, вспыхиваетъ крикомъ и угасаетъ въ безмѣрномъ страданіи: „Илй, илй, ламма савахвани!" Руки раскинутыя—распятыя руки—благословляютъ насъ. Страненъ жестъ, съ которымъ, непонятый, прошелъ онъ тутъ—среди насъ: съ такимъ жестомъ висятъ на крестѣ, но и возносятся; такой жестъ создаетъ боль: но благословляетъ—онъ же; съ нимъ молятся, имъ проклинаютъ...

Какой, тамъ, стоитъ онъ?—Какой?

Если Христосъ распятъ человѣчествомъ, не услышавшимъ призыва къ возрожденію,—въ Ницше распято смертью само человѣчество, устремленное къ будущему: и мы ужъ не можемъ вернуться—мы должны итти на распятіе—должны:

смерть, тихо разлагающая насъ, пока мы спимъ, распинаетъ насъ при нашемъ пробужденіи, мстя за долгій сонъ: и борьба съ ней—на крестѣ; мы должны итти къ Голгоѳѣ нашей души, потому что только съ Голгоѳы открывается намъ окрестность будущаго—должны, если вообще мы хотимъ будущаго; и Ницше, самъ распятый, зоветъ насъ къ нашему долгу: я не знаю болѣе благороднаго, болѣе страшнаго, болѣе возвышеннаго пути, болѣе вѣщей судьбы. Ницше самъ себя распялъ.

Какъ знать, можетъ быть, въ его крестѣ возродится другой крестъ, собиравшій вокругъ себя народы и теперь... поруганный.

Крестъ Ницше—въ упорствѣ роста въ немъ новыхъ переживаній безъ возможности сказаться имъ въ ветхомъ образѣ вырождающагося тѣла.

Съ Ницше мы, или онъ безъ насъ?

Нѣтъ, мы не съ нимъ.

Мы уже предали его путь: въ хорошо извѣстные закоулки свернули мы, гибельные для дѣтей нашихъ. Намъ было совѣстно свертывать съ рокового пути; потому описали мы порядочную дугу и оказались у родного очага въ халатѣ, въ туфляхъ, со стаканомъ чая; а хитрую параболу, описанную трусливости ради, назвали мы преодолѣніемъ Ницше, увѣряя себя и другихъ, что Ницше остался у насъ за плечами: комфортабельное преодолѣніе!

Впередъ зовемъ мы: надо бы это впередъ назвать назадъ.

И потому-то въ другомъ „назадъ“ — дѣйствительное „впередъ“!

Маска и лицо встрѣчаетъ насъ въ Ницше: то лицо, то маска глядитъ на насъ со страницъ его книгъ; маска—эксотизмъ; лицо—стремленіе къ дальнимъ цѣнностямъ: къ вѣчнымъ цѣнностямъ, отошедшимъ отъ насъ въ даль прошлаго и будущаго. Куда итти—въ прошлое или будущее? Но ухожденіе въ прошлое—мнимое ухожденіе: оно—только предлогъ стоянія на мѣстѣ; и во имя дѣйствительнаго стремленія къ возрожденію Ницше предаетъ анаѳемѣ прошлое, видя въ немъ уловку настоящаго, отказавшагося отъ борьбы со

смертью—настоящаго безъ Голгоѳы. Отъ настоящаго, имепующаго себя прошлымъ,—струится для него зараза и разложеніе: и вотъ въ черной маскѣ мстителя стоитъ онъ передъ старыми цѣнностями. Сорвите маску съ его словъ,—не увидите ли вы, что проклятія старому часто непонятая любовь: такъ люди, потерявшіе близкихъ, способны казаться равнодушными къ тому, надъ чѣмъ сжимается ихъ сердце.

Вся дѣятельность Ницше разбивается на два періода: декадентскій и на періодъ написанія „Заратустры". Промежуточнымъ періодомъ оказывается стремленіе Ницше опереться на соціологическія данныя. Первый періодъ окрашенъ вліяніемъ Вагнера и Шопенгауэра: тутъ у него еще буржуазный складъ мысли. Привѣтствуя пробужденіе въ культурѣ „духа музыки", онъ указываетъ на Вагнера, какъ на знаменіе эпохи, какъ на провозвѣстника мистеріи жизни. И незамѣтно для себя заслоняетъ мистерію жизни подмостками сцены: ритмъ становится у него судорогой. Гостепріимно принимаетъ онъ смерть подъ свое покровительство въ лицѣ богоподобныхъ мясниковъ „Кольца"—на самомъ дѣлѣ актеровъ, только актеровъ. Такъ пробужденіе ритма смѣшиваетъ онъ съ вагнеровской позой—геніальной позой, но—позой. И выростаетъ для Ницше апоѳеозъ безобразія—Вагнеръ. Тутъ осознаетъ онъ въ себѣ декадента: не спроста же проклялъ онъ Вагнера и его напыщенную риторику декадентства. Себя проклялъ въ себѣ самомъ. „Ахъ, этотъ старый разбойникъ!—восклицаетъ онъ по адресу Вагнера,—онъ разгадалъ въ музыкѣ средство возбуждать усталые нервы, онъ этимъ сдѣлалъ музыку больной". Возрожденіе духа музыки Ницше связалъ сперва съ возрожденіемъ личности. Симптомомъ возрожденія призналъ Вагнера, сумѣвшаго, по его словамъ, „отравить болѣзнью даже и музыку."

Ницше пришелъ къ музыкѣ, анализируя діонисическіе культы древности. Въ исторіи развитія человѣчества увидѣлъ онъ двѣ силы: силу динамики и статики. Жизненный ритмъ личности отображается въ музыкѣ. Музыка взрываетъ въ насъ новыя силы, но чрезмѣрный взрывъ можетъ разорвать и насъ. И вотъ является миѳъ—этотъ предохранительный кла-

панъ, закрывающій отъ насъ музыкальную сущность жизни. Смѣна ритма миѳическимъ образомъ, построеннымъ и предопредѣленнымъ ритмомъ, въ исторіи человѣчества отображается по Ницше борьбой духа Діониса съ Аполлономъ. Въ трагедіи образъ налагается на ритмъ. Тутъ—своего рода приложеніе алгебры (ритма) къ геометріи (миѳу). Но образъ въ трагедіи расчленяется: получается система образовъ, опредѣляемая коллизіей.

Образъ, принявшій въ себя ритмъ, начинаетъ питаться ритмомъ—размножается; образуется исторія развитія образовъ. Исторія развитія образовъ—исторія развитія религіозныхъ культовъ; законы этого развитія—законы развитія религіи; нормы развитія впослѣдствіи образуютъ религіозные догматы; приспособленные къ познанію, эти догматы становятся идеями. Когда же идея становится центромъ общественной кристаллизаціи, она превращается въ идею морали. Итакъ: творческій образъ паразитируетъ на ритмѣ; познаніе—на образѣ, мораль—на познаніи. У жизненнаго ритма разводится много паразитовъ—и онъ хирѣетъ, а съ нимъ хирѣетъ и личность. Возвращая личность къ ея музыкальному корню, Ницше опрокидываетъ религію, философію и мораль. Ницше вѣрно поставилъ вопросъ; но, рѣшая его при помощи Вагнера, оказавшагося **обманщикомъ**, онъ въ сущности возрождалъ **не героя а актера, не жизнь, а сцену**. Спохватившись, Ницше указываетъ на три поправки къ своей эстетикѣ: 1) **чтобы театръ не господствовалъ надъ искусствомъ**, 2) **чтобы актеръ не возвращалъ художника**, 3) **чтобы музыка не обращалась въ искусство лгать**.

И мы, поклонники „**декадента**“ и только „**декадента**“ Ницше, просмотрѣвшіе его призывъ къ здоровью, поступаемъ какъ разъ наоборотъ: 1) превращаемъ театръ въ храмъ революціей на сценѣ: взрывъ бутафорскихъ огней, 2) падаемъ ницъ предъ режиссеромъ, 3) раздираемъ себѣ уши лживой музыкой, хорошо еще если Вагнеромъ или Скрябинымъ (въ чумѣ есть своя красота); нѣтъ,—мы раздираемъ уши Регерами, Штраусами, Дебюсси, способными симфонію превратить въ **кавалерійскій маршъ**. Уши наши достаточно разорваны: кто-то ихъ еще разорветъ?

Операціоннымъ ножемъ, случайно подобраннымъ на пути,—біологіей, отсѣкаетъ Ницше себя отъ себя самого, связаннаго съ передовыми дегенерантами своего времени—Шопенгауэромъ и Вагнеромъ,—и создаетъ „Заратустру". Здѣсь остается непонятымъ въ наши дни. А изъ Ницше декадента, вагнеріанца и тайнаго пессимиста—партнера Шопенгауэра по игрѣ на флейтѣ, вырождающаяся буржуазія всѣхъ странъ создала себѣ божка. Мило раздѣляетъ онъ съ Вагнеромъ тронное сѣдалище. Воображаю себѣ тутъ гримасу живого Ницше. Все это относимо къ рубрикѣ: „Сквернѣйшій человѣкъ въ роли Симеона Богопріимца".

Три признака характеризуютъ для Ницше декадентство: ложная возвышенность, выдуманность и наивничанье. „Будемъ блуждать надъ облаками, будемъ бороться съ безконечнымъ, окружимъ себя великими символами" — смѣется онъ, и добавляетъ: Bumbum!.. И мы боремся съ безконечнымъ, въ спокойномъ креслѣ концертнаго зала; добрые простые, но смышленые люди, въ наши дни заявляютъ' намъ, что они идутъ „къ послѣднему кощунству" (вчера они пописывали въ газетахъ); и на нихъ разѣваютъ рты дѣвицы à la Боттичели (вчера мирно забавлявшіяся танцами)—сплошное „bumbum"! Вмѣсто того, чтобы понять проклятіе Ницше, точно предвидѣвшаго за 25 лѣтъ степень нашей изломанности, мы, съ хитрой улыбкой, почтительно выслушиваемъ проклятіе: „великому человѣку де свойственны преувеличенія!"...

Такъ-таки усаживаемъ Ницше рядомъ съ Вагнеромъ.

„Bumbum"—вотъ что мы сдѣлали съ Ницше.

Поэтомъ называемъ мы Ницше. „Только глупецъ; только поэтъ"—язвитъ Заратустру одинъ волшебникъ. Мы даже способны взвалить на плечи плоскую доску—систему Фридриха Ницше,—чтобы нести ее... въ археологическій шкафъ культуры, въ видѣ священной реликвіи. Такъ спокойнѣе: а то бревно имѣетъ способность бить по головѣ: теорія Ницше оказывается практикой; вотъ чего мы боимся, запирая бревно на замокъ.

Ницше не перечисляетъ методологій, говоря о личности: перечислять, когда пришло время дѣйствовать,—зна-

чить, писать вилами по водѣ. „Идемъ, идемъ! — раздается возгласъ въ „Заратустрѣ“,—пора, крайняя пора“.

„Пора, поздно: пора,—соглашаемся и мы,—пора... спать“. Гасимъ свѣчу, завертываясь теплыми догматами.

Ницше не боролся съ догматами въ академическомъ спорѣ: па войнѣ какъ па войнѣ—онъ ихъ обламывалъ. Только на завоеванной позиціи подпималъ забрало воина: тутъ онъ не доказываетъ; онъ говоритъ намъ безъ словъ, улыбается...

„О душа моя, теперь нѣтъ души, которая была бы любвеобильнѣе тебя... Кто могъ бы смотрѣть на твою улыбку и удержаться отъ слезъ“.. „Не говори больше, выздоравливающій,—иди къ розамъ, къ пчеламъ, къ стаямъ голубей!“ Кто это говоритъ: Христосъ? Нѣтъ, Ницше.

И мы умолкнемъ: не будемъ говорить объ ученіи Фр. Ницше. Гдѣ оно? Вѣдь здѣсь и самъ онъ молчитъ: онъ улыбается, зоветъ; не доказываетъ, — показываетъ: тутъ Ницше эзотерикъ, зовущій насъ на оккультный путь; тутъ его „іога“, его практика; онъ встрѣчаетъ насъ громомъ и молніей; но и входящихъ въ храмъ Деметры въ ночь Эпоптіи тоже встрѣчалъ громъ; этотъ громъ — громъ очистительный. „Хотите ли моей радости?“ спрашиваетъ пасъ Ницше. И тотъ, кто видитъ его, скажетъ ему: „Иду за тобой, Равви!“ Не напоминаетъ ли тайная вечеря, которую мы начинаемъ тутъ съ нимъ, иную вечерю, когда Иной, отдавая Себя, говорилъ: „Пейте отъ нея всѣ: сія бо есть кровь Моя новаго завѣта“... Далѣе—послѣднее испытаніе: ужасъ Голгоѳы и свѣтлое воскресеніе преображенной личности.

У Ницше есть своя Голгоѳа.

Когда новообращенный говоритъ, что онъ нашелъ въ себѣ себя, Ницше ему отвѣчаетъ: „Такъ выдержи себя въ Вѣчности, если ты—ты“. Свою Голгоѳу индивидуализма, — эту гимнастику упражненій духа, — называетъ онъ „вѣчнымъ возвращеніемъ“.

„Вѣчное возвращеніе“—снаружи это детерминистическій парадоксъ. Утвержденіе безсмертія этой жизни безъ всякой бутафоріи „инобытія“. Здѣсь онъ какъ бы говоритъ намъ: „Если ты силенъ духомъ и выдержишь самого себя, то я тебѣ открою, что восторгъ твой съ тобой: восторгъ этой

жизни; но только и есть у тебя эта жизнь во вѣки вѣковъ. Ну? Что осталось съ твоимъ восторгомъ?“

Все повторяется. Сумма всѣхъ комбинацій атомовъ вселенной конечна въ безконечности временъ; и если повторится хотя бы одна комбинація, повторятся и всѣ комбинаціи. Но спереди и сзади — безконечность; и безконечно повторялись всѣ комбинаціи атомовъ, слагающихъ жизнь, и въ жизни насъ; повторялись и мы. Повторялись и повторимся. Милліарды вѣковъ, отдѣляющихъ наше повтореніе, равны нулю; ибо съ угасаніемъ сознанія угасаетъ для насъ и время. Время измѣряемъ мы въ сознаніи. И безконечное повтореніе конечныхъ отрѣзковъ времени, минусъ теченіе времени, когда насъ нѣтъ, создаетъ для насъ безсмертіе, но безсмертіе этой жизни. Мы должны наполнить каждый мигъ этой жизни вином счастья, если не хотимъ мы безсмертнаго несчастья для себя. Учитель легкости, Заратустра, требуетъ отъ насъ радостнаго согласія на это: въ сущности онъ надѣваетъ на насъ багряницу адскаго пламени и коварно смѣется при этомъ: это „не пламя, а лепестки красныхъ розъ“. „Какъ?—могъ бы воскликнуть убійца матери и сестры Александръ Карръ,—безконечное число разъ я буду стоять надъ матерью съ топоромъ и потомъ всю жизнь носить съ собой ужасъ раскаянія? Ты еще требуешь отъ меня и этотъ ужасъ превратить въ восторгъ“? „Да,—сурово отвѣтитъ ему Заратустра-Ницше.—Я этого требую: или не вкусишь ты моего здоровья!“ Но „иго мое легко есть“, могъ бы прибавить онъ, спрятавъ улыбку. И отъ всякаго, кто ужаснется тяжестью предложеннаго искуса, Ницше отвернется, превратясь въ сухого, безукоризненно вѣжливаго, безукоризненно чисто одѣтаго профессора классической филологіи. Въ цилиндрѣ съ краснымъ сафьяновымъ портфелемъ (такъ онъ ходилъ) пройдетъ мимо, быть можетъ, на лекцію. Вл. Соловьевъ не узналъ въ этой маскѣ великаго тайновидца жизни: указывая на „Ницше въ цилиндрѣ“, онъ обмолвился презрительнымъ: „сверхъ-филологъ“, какъ обмолвливаемся мы въ сущности презрительнымъ „только поэтъ“. И проглядываемъ его сущность. Но если былъ у насъ хотя одинъ моментъ безумнаго увлеченія Ницше, когда комната шаталась и, отрываясь отъ „Заратустры“, мы восклицали: „Развѣ это

книга?“—какъ знать, можетъ быть, въ этотъ моментъ тѣнь Фридриха Ницше склонялась надъ нами, шепча дорогія, гдѣ-то ужъ прозвучавшія слова: „Видите, это — я. Вскорѣ не увидите меня. И потомъ вновь увидите меня, и радости вашей никто не отыметъ отъ васъ“. Наша эпоха его не видитъ. Наиболѣе вѣрные отступились отъ него. Видимъ Голгоѳу смерти: на ней—распятаго Фридриха Ницше, сумасшедшаго экс-профессора. Но наступитъ день: лопнутъ мыльные пузыри quasi-преодолѣній Ницше современными модернистами. Новые люди останутся передъ старымъ буржуазнымъ болотомъ... Тогда новые люди увязнутъ въ болотѣ, которое начинаетъ и теперь уже присасываться къ нимъ. Но, быть можетъ, услышатъ они пѣніе пѣтела: поймутъ, что́ предали они вмѣстѣ съ Ницше. Въ тотъ часъ смертельной тоски обернутся къ своему учителю. И его съ ними не будетъ.

Но, быть можетъ, услышатъ они легкое дуновеніе: „Вновь увидите Меня: и радости вашей никто не отыметъ отъ васъ“. Тогда встанетъ межъ нами Ницше, воскресшій: „Былъ мертвъ — и вотъ живъ“. Далекому будущему протягивалъ руки, въ далекомъ будущемъ онъ воскреснетъ. И въ далекомъ будущемъ къ именамъ великихъ учителей жизни, создавшихъ религію жизни, человѣчество присоединитъ имя Фридриха Ницше.

Въ сущности путь, на который насъ призываетъ Ницше, есть „вѣчный“ путь, который мы позабыли: путь, которымъ шелъ Христосъ, путь, которымъ и шли и идутъ „раджъ-іоги“ Индіи.

Ницше пришелъ къ „высшему мистическому сознанію“, нарисовавшему ему „образъ Новаго Человѣка“.

Въ дальнѣйшемъ онъ сталъ практикомъ, предложившимъ въ „Заратустрѣ“ путь къ тѣлесному преображенію личности; тутъ соприкоснулся онъ и съ современной теософіей, и съ тайной доктриной древности.

„Высшее сознаніе разовьется сперва,—говоритъ Анни Безантъ,—а затѣмъ уже сформируются тѣлесные органы, необходимые для его проявленія“.

Подъ этими словами подписался бы Ницше.

1907.

ИБСЕНЪ И ДОСТОЕВСКІЙ.

I.

Имя Достоевскаго останется на скрижаляхъ россійской словесности. Достоевскій — большой художникъ. Великъ ли онъ, покажетъ будущее. Мы еще близко стоимъ къ нему. Мы не можемъ ему указать мѣсто въ россійской словесности. Вчера его закидали бранью. Сегодня имя его окружено согласнымъ хоромъ хваленій. Нельзя не сознаться, что въ этомъ хорѣ слишкомъ сильны детонирующіе голоса. Эти голоса обязываютъ насъ, какъ истинныхъ почитателей Достоевскаго, относиться сдержаннѣй ко всѣмъ панегерикамъ, раздающимся въ честь русскаго писателя. Намъ хочется предостерегающе замѣтить, что на ряду съ талантливыми послѣдователями мы встрѣчаемъ и жалкихъ выродковъ, и эти послѣдніе съ особеннымъ жаромъ называютъ Достоевскаго своимъ. Что-то есть общее у него съ вырожденіемъ русской литературы. Какъ бы культъ Достоевскаго не привелъ насъ въ пустоту!

У Достоевскаго не было крыльевъ орлиныхъ, а быть можетъ—нетопыриныя. Достоевскій подобно оводу жалилъ насъ въ дни безгрозныхъ томленій мертвой полосы русской жизни. И еще неизвѣстно, были ли цѣлебны язвы, имъ нанесенныя. Во всякомъ случаѣ онъ не болѣе нуженъ, чѣмъ Ибсенъ и Ницше, очистительной бурей пронесшіеся на Западѣ. Эта буря и насъ задѣла. Послѣ Ницше праздно противополагать его пути путь Достоевскаго. Мѣщанство, трусливость и нечистота, выразившаяся въ тяжести слога, — вотъ отличительныя черты Достоевскаго по сравненію съ Ницше. Достоевскій слишкомъ „психологъ", чтобы не возбуждать брезгливости. Отсюда заключаютъ о глубинѣ Достоевскаго: онъ-де бралъ душу наморомъ. Глубина, построенная на психологіи, часто

фальшива. Это — ловушка марева, основанная иной разъ на размазываніи мерзостей; разсѣется марево, откроется унылая плоскость духа тамъ, гдѣ зіяла глубина.

Неимовѣрная сложность Достоевскаго, несказанная глубина его образовъ — наполовину поддѣльная бездна, нарисованная иной разъ прямо на плоскости. Туманъ неясности создавался на почвѣ путаницы методовъ отношенія къ дѣйствительности. Этотъ туманъ значительно углублялъ природную глубину таланта Достоевскаго. Для того чтобы соединить ницшеанскій бунтъ во имя долга съ карамазовскимъ бытіемъ— соединить въ формахъ православія и офиціальной народности,—чтобы рѣшиться на такое безвкусіе, воистину надо быть великимъ путанникомъ. То, что напуталъ онъ, окончательно запутали его талантливые послѣдователи (Мережковскій, Розановъ). Надъ нѣкоторыми ихъ положеніями самъ чортъ голову сломитъ, а не придетъ ни къ какому результату. И вотъ намъ говорятъ, что наступилъ конецъ русской литературы, вмѣсто того, чтобы сказать откровенно: Достоевскій привелъ въ болото, надо искать иныхъ путей.

Былъ силенъ Достоевскій. Онъ вынесъ до конца бремя собственнаго безвкусія. Иные изъ его послѣдователей наложили запретъ на русскую литературу, другіе изнемогли, обезсилѣли въ праздныхъ корчахъ. До сихъ поръ поклонники Достоевскаго вслѣдствіе непониманія основныхъ чертъ его творчества должны были молча нести бремя его безвкусія, дѣлать видъ, что и нѣтъ ничего обременительнаго. Это умолчаніе продолжалось и тогда, когда имя Достоевскаго заблистало яркимъ солнцемъ. Тогда получилась картина съ царскимъ платьемъ, котораго никто не видѣлъ, но долженъ былъ хвалить, чтобы не уподобиться дураку.

Конецъ русской литературы, провозглашенный Д. С. Мережковскимъ, — естественное слѣдствіе нежеланія видѣть Достоевскаго въ истинномъ свѣтѣ. Пора сказать, что имъ не исчерпываются судьбы россійской словесности.

Достоевскій былъ политиканствующимъ мистикомъ. Ужасное соединеніе! Религія совмѣстима съ общественностью въ свободномъ актѣ синтеза. Тогда религія совпадаетъ съ общественностью. Такого совпаденія не могло быть въ душѣ у

Достоевскаго, глубоко не музыкальной. Вотъ почему отрицаніе общественности вылилось у него въ самый принципъ общественности. Хулиганство и черносотенность окружили имя его ореоломъ мрачнымъ и жесткимъ („жестокій талантъ“!). Вотъ почему религіозная тайна души его осквернена политиканствомъ.

У Достоевскаго не было слуха. Вѣчно онъ детонировалъ въ самомъ главномъ. Въ самомъ главномъ у него одни надрывы. Все положительное — въ обѣщаніи. Будь онъ въ царствѣ дѣтей, онъ развратилъ бы ихъ (см. „Сонъ смѣшного человѣка“). Напрасно подходятъ къ нему съ формулами самой сложной гармоніи, чтобы прилично объяснить его крикливый, болѣзненный голосъ. Нѣтъ мужества признать, что онъ всю жизнь бралъ фальшивыя ноты. Искусство есть гармонія, и въ особенности музыка, которая есть совершеннѣйшее искусство, благородное.

Преодолѣніе безвкусицы Достоевскаго возможно двумя путями. Девизы этихъ путей: 1) впередъ къ Ницше, 2) назадъ къ Гоголю.

Къ Гоголю и Пушкину — этимъ первоистокамъ русской литературы — должны мы вернуться, чтобы спасти словесность отъ сѣмянъ тлѣнія и смерти, заложенныхъ въ нее инквизиторской рукой Достоевскаго. Или же на насъ лежитъ обязанность очистить музыкой, вольной и плавной, Авгіевы конюшни психологіи, оставленной намъ въ наслѣдство покойнымъ писателемъ.

Пушкинъ и Гоголь ходили походкой задумчивой и въ зеленыхъ, тихихъ кущахъ, и на каменныхъ стогнахъ Петрограда.

Достоевскій семенилъ дробной походкой петербургскаго обывателя. И россійская словесность засеменила вслѣдъ за нимъ.

Таково обаяніе этого таланта. Таковъ непоправимый ущербъ, нанесенный имъ отечественному искусству.

II.

Въ душѣ своей носилъ Достоевскій образъ свѣтлой жизни, но пути, ведущіе въ блаженныя мѣста, были невѣдомы ему. Взоры его были устремлены туда, гдѣ ясные лики дѣтей-

ангеловъ являли новый градъ русскій. А вокругъ него было хмуро и скучно: въ туманѣ мерзлой осени усмѣхались огоньки кабачковъ, да шныряли подозрительные мѣщане — не то жулики, не то сыщики. На свѣтлый образъ будущей жизни легла черная тѣнь жизни развратной, и отъ этого ангельскіе лики дѣтей усмѣхались улыбкою сфинкса (см. „Сонъ Свидригайлова").

Равнинную ясность будущаго непроизвольно смѣшивалъ Достоевскій съ предстоящей сиротливой равниной русской. Герои его хотѣли купаться въ голубомъ горнемъ воздухѣ, но купались... развѣ только въ голубоватомъ снѣгу, когда удалая тройка опрокидывала въ сугробъ кутящихъ удальцовъ (Рогожина или Митеньку) — широкихъ натуръ — ухъ, какихъ широкихъ!

Горная ясность требуетъ восхожденіи, а высоты, величія, горнаго подъема не было у Достоевскаго. Подобенъ онъ человѣку веселому, увеселенному градомъ счастья, который желаетъ изобразить блаженство **тѣхъ мѣстъ**, но жесты котораго не повинуются законамъ граціи — потому что тѣло не пріобрѣло гибкости, необходимой для горныхъ подъемовъ. Видя такую расшатанность счастливаго человѣка, мы опасаемся, какъ бы слова, поражающія нашъ слухъ **веселіемъ вѣчнымъ**, не были внушены **веселіемъ запойнымъ**. Небесное веселіе требуетъ утонченности; оно чуждается нервнаго дрыганья жестовъ, издерганныхъ порывовъ: неустойчивая тонкость горше грубости. Устойчивость создается благородствомъ. Благородство обитаетъ въ горахъ: къ нему нужно сумѣть взобраться. Оно выводитъ людей, опьяненныхъ веселіемъ вѣчнымъ, изъ кабачковъ и притоновъ, оно заставляетъ ихъ стыдливо прятать пьянство души подъ маской суроваго долга. Оно влечетъ въ горы сражаться съ туманомъ и пропастями. И только тамъ, гдѣ вѣчное небо, только тамъ гармонична вольная пляска, веселіе вѣчное, оттуда нисходятъ къ намъ люди съ очищенной лаской. Ледниковое золото зорь сжигаетъ мерзость ласки, и жизнь наша, вознесенная долгомъ, ласково улыбается. Чтобы земля стала небомъ, нужно найти небо; а для этого стоитъ забыть о землѣ. Только то мы умѣемъ цѣнить, къ чему возвращаемся изъ долгой разлуки.

Воистину не любятъ, не знаютъ, не цѣнятъ землю призывающіе насъ къ землѣ, если они не уходили отъ нея. Намъ говорятъ, что тамъ, подъ землей то же небо, и что, идя обратнымъ путемъ, я приду къ новому небу. Все это такъ, если бы не нутряной огонь, опаляющій въ центрѣ земли все живое. Нельзя спорить противъ того, что вообще существуютъ пути, противоположные небеснымъ,—вопросъ: для людей ли предназначены эти пути.

Какъ будто на практикѣ забывалъ все это Достоевскій, хотя въ теоріи не могъ онъ не знать. Не въ теоріи дѣло. Кой-что и поглубже знавалъ Достоевскій въ теоріи. Не было у него тѣлесныхъ знаковъ своего духовнаго видѣнія. Слишкомъ отвлеченно принималъ Достоевскій свои прозрѣнія, и потому тѣлесная дѣйствительность не была приведена въ соприкосновеніе у него съ духомъ. Отсюда не откуда было ждать его героямъ тѣлеснаго преображенія. Видѣнія ихъ вспыхивали въ корчахъ и судорогахъ душевныхъ болѣзней. Бытіе влекло ихъ въ хаосъ безумія, а долгъ не могъ умалить жгучести ихъ страданій, ибо долга и не было у нихъ. Долгъ—свое первородство—продалъ Достоевскій западу за чечевичную похлебку психологіи.

Въ самомъ дѣлѣ: нужна рѣшимость, чтобы, вооружившись долгомъ, медленнымъ восхожденіемъ подойти вплотную къ восхищающему видѣнію. Легче пьяной ватагой повалить изъ кабачка на спасеніе человѣчества. А герои Достоевскаго часто такъ именно и поступали, вмѣсто дома Божія попадали въ домъ... публичный.

Есть сходство унылой шири безпредметныхъ степей съ ширью небесной высоты, раскинутой надъ нами. Между этими раздольями лежитъ горная страна долга и восхожденій, часто невидимая для взора современнаго обывателя, и ужъ конечно не видная обитателямъ грядущаго яснаго града. Пусть же равнина изморщинится горбами, и туманы лягутъ между морщинами смущать насъ трудностью пути и всякими страхами. Только тогда, когда мы встанемъ на вершинахъ, узнаемъ, что и горы — обманъ, и восхожденіе — призракъ, но обманъ, но призракъ необходимый—созданіе нашей воли, чтобы могли мы вырастить наше благородство, чтобы преодолѣніемъ пре-

пятствій, хотя бы и призрачныхъ, научиться жестамъ плавнаго веселья.

Въ лучшихъ русскихъ людяхъ заложена пророческая способность видѣть лучшее будущее рода человѣческаго. Но въ мечтахъ русскіе люди забываютъ о позорѣ настоящаго и, подражая образамъ грядущаго своими неумѣлыми манипуляціями, напоминаютъ обитателей сумасшедшаго дома.

Благородство долга, кующее путь восхожденія, есть удѣлъ запада. За этой работой часто забывается цѣль восхожденія, но горные уступы становятся удобными для ночи.

Вотъ почему мы обязаны (хотя бы на время) забыть волнующаго насъ, но безплотнаго Достоевскаго, чтобы съ благодарностью принять путь, указанный Ибсеномъ.

III.

Глубокія натуры Достоевскій и Ибсенъ. Кромѣ того: Достоевскій — натура широкая, а Ибсенъ — высокая.

Ибсена роднитъ съ Достоевскимъ то, что оба — о міровомъ будущемъ; одинъ многое видитъ, но пути не имѣетъ, а потому пьяно шатается безъ опредѣленнаго пути, для вида, стыдливости ради, прикрываясь старыми догматами; другой хотя и менѣе видитъ, но зато вѣрнѣе идетъ, смотря себѣ подъ ноги, опредѣляя путь не столько по картинамъ будущаго, сколько по проваламъ и отвѣсамъ, обрамляющимъ настоящее.

Достоевскій — мечтатель-провидецъ. Ибсенъ — искусный инженеръ и механикъ; по мѣрѣ возможности онъ приводитъ въ исполненіе хотя бы часть геніальнаго, но пока безпочвеннаго плана Достоевскаго. Ибсенъ впервые намѣчаетъ въ душѣ низины и горы, и тѣмъ даетъ воздушную перспективу безвоздушнымъ широкимъ плоскостямъ Достоевскаго.

Ибсенъ организуетъ хаосъ души. Вотъ почему онъ даетъ рельефъ и черезъ рельефъ онъ даетъ пространство, регулируя хаосъ. Люди, доселѣ мечтавшіе о высотѣ и никогда не восходившіе къ солнцу, а развѣ катавшіеся на тройкахъ вдоль равнинъ, вдругъ начинаютъ дѣловито строить высокія башни и молча всходить на нихъ. Ибсенъ, какъ горный инженеръ, не

упрощаетъ и суживаетъ окружающее, приводя его къ опредѣленному, данному построенію. Вотъ почему онъ ограниченнѣе Достоевскаго. Но, быть можетъ, онъ—менѣе выскочка, болѣе культурный человѣкъ.

Слѣдуетъ помнить, что онъ кажется ограниченнымъ публикѣ, изловчившейся въ различныхъ психологическихъ фокусахъ, которыми ее угощаютъ различные писатели въ родѣ талантливаго Пшибышевскаго. Часто подъ тонкостью психологіи разумѣютъ тоже ловкое шулерство и передергиванье картъ. Боргманы, Сольнессы, Рубеки еще слишкомъ прямолинейны, тяжелы сравнительно съ ловкачами изъ романовъ Пшибышевскаго. Но зато герои Ибсена—воистину герои.

Измѣреніе талантовъ Достоевскаго и Ибсена возможно при помощи разныхъ масштабовъ. Въ то время какъ глубина Достоевскаго измѣряется степенью широты (всечеловѣкъ), глубина Ибсена опредѣлима высотой (всходилъ на башню). Высота и широта, пока они не объединены чѣмъ-то высшимъ и безусловнымъ (Божьимъ градомъ), выступаютъ во временное столкновеніе. Вотъ почему Ибсенъ благороднѣе, но уже Достоевскаго; вотъ почему Достоевскій неизмѣнно шире Ибсена, — неизмѣнно шире и низменнѣй. Ибсенъ — аристократъ. Достоевскій—мѣщанинъ. Герои другихъ современныхъ авторовъ часто скользятъ по паркету гостиныхъ или шатаются къ любовницамъ — скользятъ и шатаются въ ширину, герои Ибсена—поднимаются. Вотъ откуда ихъ тяжеловѣсность. Но тяжесть—признакъ потенціальной энергіи. Герои Ибсена сильны тайной силой; ихъ мѣшковатость плѣняетъ насъ, ибо они въ нужный моментъ не покинутъ дѣла, не продадутъ, являя по мѣрѣ силъ свой подвигъ горнаго благородства.

Они всегда на мѣстахъ и потому готовы отвѣтствовать за себя. Отвѣтственность дѣлаетъ ихъ облеченными властью. Они подобны администраторомъ и потому сдержанны, скупы на слова и жесты, въ противоположность трактирнымъ болтунамъ Достоевскаго съ незастегнутой, замаранной душой.

Легко критиковать молчаніе администратора въ тотъ моментъ, когда отъ его рѣшенія зависитъ спасеніе или гибель родины. Мечты, хотя бы и обольстительныя, не для него и онъ въ силу занимаемаго поста обреченъ казаться ограничен-

нѣй, нежели есть на самомъ дѣлѣ. Трудность и сравнительная нѣмота ибсеновскихъ героевъ—отъ ихъ отвѣтственности, вокругъ нихъ всегда напряженность чистаго трагизма. Они гибнутъ на своихъ постахъ; герои Достоевскаго всегда залиты потоками словъ, иногда жалобныхъ; всегда они плачутъ о собственной гибели.

Слѣдуетъ помнить, что энергія, способная набросать каменныя глыбы гранита, предполагаетъ цѣль этой гигантской работы, хотя бы разъ ясно сознанной. И если герои Ибсена тянутся къ небу, они видѣли его, хотя бы потомъ и забыли, каково оно. Но кто видѣлъ небо, тотъ и градъ Божій увидитъ. Ибсенъ не рисуетъ предъ нами картины блаженства; вниманіе его направлено на то, чтобы здѣсь сейчасъ нога не скользнула въ пропасть. Опасность минуты закрываетъ солнце туманомъ, выростаетъ трудность подвига.

Творчество Ибсена—горный подъемъ, занавѣшенный туманомъ. Въ ледникахъ свиститъ буря, а въ пролетахъ тучъ видны залитыя дождемъ, покинутыя низины, убогія. Герои Ибсена всегда уходятъ въ горы. Это значитъ—они стремятся къ солнцу. Герои Достоевскаго говорятъ о солнечномъ городѣ такъ, какъ-будто побывали въ немъ, и при этомъ не выходятъ изъ комнатъ. Герои Ибсена твердо гибнутъ въ горахъ, не разболтавъ того, о чемъ иные кричатъ въ дрянненькихъ трактирахъ. Счастье волнуетъ ихъ сердца, но, взволнованные, они не забываютъ о трудностяхъ подвига; они знаютъ, что экстазъ не зальетъ своимъ пламенемъ горные пути благородныхъ восхожденій.

Герои Ибсена не воспламенены мистикой апокалипсиса. Быть можетъ, они—цѣломудреннѣй сохранили огонь свой для высотъ, для себя, для потомства, быть можетъ, они уже пропылали и теперь среди горъ улыбаются дѣтскимъ экстазамъ прошлаго, отошедшимъ вдаль. Мы не видимъ дна ихъ души, тогда какъ герои Достоевскаго всегда на днѣ. Достоевскій религіозенъ; но огонь его религіи не идетъ далѣе словесныхъ живописаній переживаемаго. Эти живописанія ловко укрыты ризой христіанства. Ловкость, съ которой пригонялъ Достоевскій свой анархизмъ къ христіанству, создаетъ почву для всевозможныхъ упрековъ его въ мистификаціи, безсознательныхъ подлогахъ.

Герои Ибсена цѣломудреннѣй на слова. Но мы не имѣемъ права сказать, будто апокалиптическая истерика Достоевскаго имъ совершенно чужда только потому, что эти послѣдніе выбалтываютъ свою душу въ грязненькихъ трактирахъ. Мрачны герои Ибсена, но вѣдь ликованіе Достоевскаго оканчивается часто истерикой и эпилепсіей. Я не знаю, что ужаснѣе — холодная готовность умереть, борясь съ рокомъ, или мистика бѣсноватыхъ Карамазовыхъ. Можно установить соотношеніе между апокалипсисомъ и трагедіей, но не эпилепсіей. Отъ всѣхъ этихъ клиническихъ формъ мистицизма подымается дурной запахъ мистификаціи.

Герои Ибсена тяжелы. Слова ихъ косноязычны. Всегда они говорятъ о внѣшнихъ предметахъ и отношеніяхъ. А когда придаютъ этимъ отношеніямъ символическій смыслъ, это выходитъ такъ прямо, такъ явно. Нигдѣ не порвется у Ибсена внѣшній міръ, но отчего такъ сильны эти явные, почти воплощенные символы? Почему мы дрожимъ, когда Боркманъ беретъ палку и идетъ бороться съ жизнью? И, наоборотъ, — не потрясаютъ у Достоевскаго страшныя слова Кириллова: „Бываютъ ли у васъ, Шатовъ, минуты вѣчной гармоніи?".

У Ибсена колокольня остается всегда колокольней, берется ли она прямо или какъ символъ. Рамки дѣйствительности не раздвигаются внѣшнимъ образомъ для него. Но прислушайтесь — сколько музыки въ простыхъ холодныхъ словахъ. Пока въ душахъ героевъ Ибсена происходитъ преображающая борьба, — въ душахъ, о которыхъ мы ничего не вѣдаемъ, они пользуются старыми испытанными средствами жизненнаго строительства, влагая въ нихъ новый трепетъ возрастающей тайны. Въ словахъ и чаяніяхъ герои Ибсена консервативнѣе, сравнительно съ героями Достоевскаго и мистиками нашихъ дней. Но въ дѣлахъ они — новаторы. Вотъ почему они скорѣе теурги, нежели всѣ мы, чающіе Града Новаго. Отвѣтственность поста дѣлаетъ ихъ безгласными въ томъ, въ чемъ болтливы мы, влачащіе за собой тяжелое наслѣдство Достоевскаго. Но за ними пойдутъ толпы. Карамазовы, Версиловы знаютъ, что за ними никто не пойдетъ; это дѣлаетъ ихъ безотвѣтственными. Вотъ почему они умиляются безпочвенности собственныхъ прозрѣній и плодятъ невоплотимыя тайны на мученіе и скорбь честнымъ людямъ.

Творчество Ибсена не только призывъ къ ледникамъ или изображеніе паденій въ пропасть, но и наука о горномъ пути: инженерное искусство строить мосты и взрывать граниты. Пусть забыта цѣль восхожденія. Когда будутъ изучены средства, цѣль откроется и разорвется туманъ блужданій. Уже золотые мечи разрубали туманы, когда Ницше бросался въ горы по хорошо проложеннымъ путямъ ибсеновскихъ героевъ. Тутъ мы узнали, какое ослѣпительное богатство сіяетъ за горнымъ туманомъ, и ничто не удержитъ насъ больше въ низинѣ. Мы знаемъ: свѣтъ есть. Съ насъ достаточно этого знанія. Мы можемъ пока обойтись безъ широковѣщательныхъ апокалиптическихъ экстазовъ, если они преподаются въ кабачкахъ или при звукахъ охрипшей шарманки. Благородное одиночество даетъ отдыхъ душѣ, вырванной изъ тисковъ кабацкой мистики.

Голосъ Заратустры зоветъ теперь насъ туда, на могилы Рубека и Бранда, этихъ суровыхъ борцовъ освобожденія. Много мы слышали обѣщаній въ кабачкахъ, гдѣ мистики братались съ полицейскими, гдѣ участокъ не разъ выдавали за вѣчность хотя бы въ образѣ „бани съ пауками“.

Не пора ли намъ проститься съ такой широтой, подобраться, сузиться и итти по горному пути, гдѣ стоитъ одинокій образъ Генрика Ибсена?

1906

О ЦѢЛЕСООБРАЗНОСТИ.

Долгое время эмпирическое знаніе противополагалось метафизикѣ. Сравнительно въ недавнее время возродилось философское направленіе, пытавшееся совмѣстить первоначально противоположныя теченія мысли. Появилась метафизика, основанная на опытѣ (Вундтъ, Фулье) или метафизика опыта (Махъ, Авенаріусъ, Оствальдъ). Особенно интересна попытка Вундта, совмѣстившаго въ своей System der Philosophie дерзновеніе и отвагу наиболѣе смѣлыхъ метафизиковъ со строгимъ объективизмомъ научнаго мышленія. Здѣсь я не буду касаться вопроса о томъ, имѣетъ ли raison d'être подобное философское направленіе. Я буду исходить изъ одного чрезвычайно характернаго для Вундта вывода, дающаго богатую пищу для дальнѣйшихъ заключеній.

Внутренній опытъ, по Вундту, состоящій изъ процессовъ представленія, связанъ съ чувствованіями. Главнѣйшія формы чувствованія возможно охарактеризовать, какъ чувства удовольствія и неудовольствія, возбужденія и задерживанія, напряженія и облегченія. Эти чувства сводились къ противоположенію между чувствованіями активности и пассивности. Полнаго своего развитія эти чувствованія достигаютъ въ процессахъ волевыхъ. Такимъ образомъ, они связаны съ направленіемъ воли. Въ нихъ обнаруживается подчасъ и степень волевой энергіи. Возражая противъ ассоціативной психологіи, на эту же точку зрѣнія становится и Челпановъ.

Активность и пассивность зависятъ отъ насъ самихъ. Это наши собственные объекты, къ которымъ мы приходимъ путемъ размышленія о насъ самихъ. Они соотносительны. „Стараясь найти для даннаго намъ прежде всего во внутреннемъ опытѣ терминъ, обнимающій различныя стороны дѣйствительныхъ процессовъ, мы не можемъ... обозначать ихъ н и к а к ъ

представленія, ни какъ активность или пассивность, а только какъ сочетаніе того и другого, какъ состояніе активности и пассивности, связанное съ представленіемъ. Благодаря этому представленіе становится нѣкоторымъ процессомъ, который мы можемъ понимать въ то же время, какъ нашу собственную активность и пассивность" (Система философіи). Характерно, что здѣсь Вундтъ подходитъ вплотную къ понятію о безраздѣльномъ единствѣ. Но понятіе о безраздѣльномъ единствѣ есть понятіе символическое. А между тѣмъ предѣльныя понятія необходимо сводимы къ нему, если мы хотимъ избѣжать мыслить ихъ, какъ отрицательныя понятія. Въ этомъ отношеніи понятіе о символѣ есть понятіе запредѣльное. Вундтъ уклоняется отъ образованія такого понятія, предпочитая мыслить въ понятіи о нашемъ „я" преобладаніе активныхъ свойствъ, становящихся пассивными отъ противодѣйствія нѣкотораго объекта. Это „я" есть хотѣніе. Но понятіе о волѣ близко къ понятію о символѣ черезъ понятіе о переживаніи, которое ниже будетъ разсмотрѣно. Забѣгая впередъ, скажемъ, что понятіе о переживаніи общѣе понятія о волѣ, могущаго быть истолкованнымъ многосмысленно и превратно. Методъ мотиваціи черезъ посредствующее понятіе о переживаніи можетъ быть разсмотрѣнъ, какъ методъ символическій. Но мотивація является, по Вундту, выраженіемъ цѣлесообразности.

По Канту, цѣлесообразное объясненіе связей между явленіями отправляется отъ цѣлаго, а причинное отъ единичнаго. Вундтъ доказываетъ обратимость причинности, какъ скоро мы лишаемъ ее субстанціальности. Цѣлесообразность есть причинность, разсматриваемая въ обратномъ порядкѣ. Эта обратимость понятія о механической причинности обусловливается тѣмъ, что оба члена ея (причина и дѣйствіе) подводятся подъ одну категорію. Прогрессивное понятіе причинности переходитъ въ регрессивное понятіе цѣлесообразности. Пониманіе сознанія лежитъ внѣ области психологіи, по Джемсу, если мы будемъ разумѣть подъ этой послѣдней психологію эмпирическую; сознаніе, по его мнѣнію, всегда выдвигаетъ цѣли своей

дѣятельности, иначе оно становится мнимымъ. Прогрессивное и регрессивное трактованіе могутъ быть настолько эквиваленты, по Вундту, что причинность можетъ совпасть съ цѣлесообразностью. Въ принципіальныхъ положеніяхъ механики мы имѣемъ дѣло съ такимъ совпаденіемъ. **Работа машины есть и цѣль, и дѣйствіе.** Телеологическое разсмотрѣніе, по убѣжденію Вундта, захватываетъ область духовныхъ процессовъ. Силы природы,—говоритъ онъ.—средства, которыми ставящій цѣли разсудокъ стремится произвести дѣйствіе. Искусственный механизмъ лишь потому понимаемъ, что онъ является „**продуктомъ воли, руководимой представленіемъ**". Цѣль переходитъ въ мотивъ. Цѣлевое объясненіе, понимаемое такимъ образомъ, есть мотивація. **Наша задача указать, что цѣлевое объясненіе есть объясненіе символическое. Если эмпирическая психологія можетъ постулировать трансцендентнымъ понятіемъ души (чистой воли, по Вундту), какъ окончательнымъ единствомъ духовныхъ процессовъ, то символъ, по нашему, можетъ разсматриваться въ качествѣ постулата психологіи. Символизмъ потому начинаетъ рядъ новыхъ связей между явленіями, не могущій быть ни принятымъ, ни отвергнутымъ научной психологіей.**

Въ самомъ дѣлѣ, цѣлесообразность предполагаетъ скачокъ отъ дѣйствія къ цѣли. Дѣйствіе совершается въ формахъ пространственно-временной дѣйствительности. Понятіе о цѣли истекаетъ изъ нашего внутренняго опыта. Перерывъ между такимъ дѣйствіемъ и цѣлью явенъ. Данное дѣйствіе мы можемъ разсматривать какъ результатъ естественныхъ причинъ. Цѣль, осуществляемая даннымъ дѣйствіемъ, есть результатъ внутренняго опыта. Въ основаніи взаимодѣйствія между цѣлью и средствами, т.-е. дѣйствіями, лежитъ смѣшеніе методовъ. Такое смѣшеніе несовмѣстимо съ теоретическими построеніями науки и философіи. Несостоятельность научно-философскихъ теорій въ дѣлѣ оцѣнки нашего бытія и въ то же время необходимость подобной оцѣнки, разъ бытіе является намъ даннымъ въ дѣйствительности,—все это побуждаетъ насъ, въ цѣляхъ полноты міропониманія, перейти за предѣлы теоріи въ область

практическаго идеала. Въ основаніи практическаго идеала должно лежать поэтому нѣчто запредѣльное съ точки зрѣнія научно-философскихъ теорій. Если границы научно-философскихъ теорій отожествлять съ границами познанія, то придется согласиться съ Геффдингомъ, что мы обречены на созданіе образныхъ представленій, переступая эти границы. Мы переходимъ тогда неминуемо къ религіозной символикѣ, богатой образами, красками, настроеніемъ.

Конечность всякой телеологіи является слѣдствіемъ перехода ея за предѣлы теоріи. Достиженіе цѣли прекращаетъ средства ея осуществленія. Мы должны поэтому встрѣчаться съ понятіемъ о прекращеніи всякаго дѣйствія, разъ мы стоимъ на телеологической точкѣ зрѣнія. Въ то время какъ причинная зависимость предполагаетъ непрерывность и безконечность, а потому и актуальную неопредѣленность явленій, цѣлесообразность опредѣляется прерывностью и конечностью ихъ.

Понятіе о непрерывности является въ результатѣ пониманія причинности какъ функціональной зависимости. Научный детерминизмъ сводитъ явленія къ непрерывнымъ функціямъ. Но въ математикѣ мы встрѣчаемся съ инымъ видомъ функцій—прерывныхъ. Функціональную непрерывность Н. Бугаевъ разсматриваетъ какъ частный случай прерывности. Прерывность многообразна, она можетъ выражаться и въ непрерывности. Область телеологіи есть область примѣненія прерывныхъ функцій. Область причинности—непрерывныхъ.

Разсматривая математическіе символы безконечности, Канторъ приходитъ къ двумъ понятіямъ безконечности: къ понятію о неопредѣлимой, а потому и неопредѣленной безконечности, и къ понятію опредѣлимой безконечности. Первая—потенціальна, вторая—актуальна. Потенціальная безконечность необходимо предполагаетъ актуальную. Отношеніе между обѣими безконечностями символизуется отношеніемъ опредѣленной окружности, опредѣляющей потенціальную безконечность точекъ, лежащихъ внутри ея. Безусловная независимость актуальной безконечности понимается нами какъ особаго рода конечность. Не имѣемъ ли мы въ понятіи объ актуальной безконечности непроизвольный подходъ къ понятію запредѣльному, обнимающему конечность и безконечность? Понятіе о

символѣ таково. Символъ конеченъ неразложимой конечностью. Въ этомъ смыслѣ онъ и прерывенъ, и актуаленъ. Телеологическая конечность есть особаго рода конечность. Въ этомъ отношеніи она до нѣкоторой степени отожествима съ актуальной безконечностью Кантора. Переходъ отъ дѣйствія къ цѣли необходимо предполагаетъ возможность постиженія цѣли въ области дѣйствія и, наоборотъ, постиженія въ дѣйственномъ цѣлесообразнаго. Дѣйствующіе на насъ образы могутъ быть только образами дѣйствительности. Взявъ образъ дѣйствительности въ качествѣ нашего представленія о цѣли, мы должны претворить его въ символъ. Символъ есть типичный образъ дѣйствительности. Символическая дѣйствительность есть такая дѣйствительность, къ которой должна стремиться дѣйствительность, доступная нашему наблюденію. Послѣдняя есть величина перемѣнная. Первая—постоянная.

Ставъ на телеологическую точку зрѣнія, за постоянную въ то же время актуальную величину, мы должны принять образъ духовной дѣйствительности. Духъ и душа суть актуальныя, а не потенціальныя безконечности. Это—символы.

Абсолютное понятіе о душѣ, по Вундту, достигается нисхожденіемъ къ элементу представленія, и тогда мы получаемъ субстанціальное понятіе души. Или же оно низводится къ волевой дѣятельности; получаемъ актуальное понятіе души, какъ связь духовныхъ процессовъ. Вундтъ останавливается на второмъ, какъ открывающемъ доступъ къ универсальному психологическому прогрессу. Метафизическое понятіе о субстанціи Вундтъ превращаетъ въ понятіе о міровомъ духѣ; мы видимъ отожествленіе этого понятія Гегелемъ, какъ дѣятельнаго начала мышленія, и Шопенгауэромъ, какъ дѣятельнаго начала воли. Обѣ идеи терпятъ крушеніе, по его мнѣнію, въ виду немыслимости представленія безъ дѣятельнаго момента воли и обратно. „Всякій актъ представленія есть представляющая дѣятельность,—говоритъ онъ,—и нигдѣ не существуетъ покоящагося пребыванія представленій“. Отсюда онъ выводитъ необходимость мыслить хотѣніе и представленіе, какъ индивидуальные принципы.

Распаденіе на субъектъ и объектъ есть форма, порядокъ. Содержаніе этой формы обнимаетъ представленіе и волю въ

безраздѣльное единство. Если къ этому присоединить слова Вундта о представленіи, какъ индивидуальной дѣятельности, а также мысль о нѣкоторомъ единствѣ, необходимо лежащемъ въ основѣ психическихъ процессовъ и проявляющемся, какъ наши способности, дающія намъ внѣшніе и внутренніе термины дѣйствительности, то мы должны наличность нашихъ переживаній считать за рядъ такихъ единствъ.

Переживанія намъ даны какъ нѣчто достовѣрное. Можно сомнѣваться въ производящей причинѣ переживаній, но не въ нихъ самихъ. Въ переживаемомъ моментѣ можетъ преобладать тотъ или другой элементъ нашихъ душевныхъ дѣятельностей (умъ, чувство, воля), но основаніе этихъ элементовъ необходимо коренится въ безраздѣльной цѣлостности переживанія.

Итакъ, понятіе о переживаніи отожествимо съ понятіемъ о безраздѣльной цѣлостности. Съ этой точки зрѣнія переживаніе должно быть разсматриваемо, какъ нѣчто независимое отъ гносеологіи и эмпирической психологіи. Если вышеупомянутыя дисциплины превращаютъ наши переживанія въ призракъ, то сами онѣ становятся призраками призрака, тѣнями тѣни. Вѣдь психологія, въ концѣ концовъ, сводима къ теоріи познанія, а эта послѣдняя есть чисто философская дисциплина, опирающаяся на процессъ представленія. Этотъ же процессъ является производнымъ переживанія. Если производное переживанія—мышленіе — приводитъ насъ къ образованію предѣльныхъ отрицательныхъ понятій, мы свободно обращаемся къ переживанію, какъ къ единственно намъ доступной цѣлостности. Переживаніе съ этой точки зрѣнія есть не только цѣлостность, но и единство, простота. Для этой точки зрѣнія не существуетъ причинъ переживаній. Изъ этого не слѣдуетъ, чтобы не существовало принципа, управляющаго ими. Этотъ принципъ телеологическій. Переживаніе есть средство. Но цѣль—тоже переживаніе. Если выше мы характеризировали телеологическій принципъ, какъ принципъ смѣшанный, опирающійся на разнородные методы, теперь мы имѣемъ право смотрѣть на него иными глазами. Вышеизложенный взглядъ вытекалъ изъ разсмотрѣнія телеологическаго принципа съ точки зрѣнія дис-

циплинъ, опирающихся на принципъ причинности, обратный телеологическому. Эти дисциплины могли дать только извращенный взглядъ на цѣлесообразность. Въ символическомъ методѣ для приведенія обоихъ членовъ телеологическаго процесса мы принуждены были приводить ихъ къ образамъ дѣйствительности. Такое приведеніе ставило цѣлесообразность въ связь съ символизмомъ, давая ей болѣе центральное истолкованіе. Въ настоящемъ случаѣ мы приводимъ оба члена телеологическаго процесса (средство и цѣль) къ переживанію. Но не слѣдуетъ ли заключить отсюда, что символы переживаются и что переживанія носятъ символическій характеръ? Но для этого переживаніе, объемлющее и представленіе, и волю, „представляется" въ переживаемыхъ образахъ дѣйствительности. Символъ воплощаетъ переживаніе въ этихъ образахъ. Подчиняя переживаніе телеологическому принципу, мы должны придти къ образованію предѣльнаго переживанія — символа (цѣли), обусловливающаго посредствующія переживанія дѣйствительности. Въ образованіи предѣльнаго переживанія мы не впадаемъ въ ту же ошибку, въ какую впадаемъ съ образованіемъ понятія о первопричинѣ, когда хотимъ поставить предѣлъ причинной связи явленій; причинность есть рядъ безконечный, непрерывный. Конечность и прерывность — необходимыя условія и существеннѣйшіе признаки символизма, внѣ котораго сводится на нѣтъ весь смыслъ телеологическаго принципа. Символизмъ съ этой стороны является воистину единственнымъ методомъ практическаго осуществленія человѣческаго идеала. Окончательный символъ есть предѣлъ такого осуществленія. Отъ предѣльнаго, всеобщаго символа слѣдуетъ отличать прообразы-символы, получающіеся отъ многообразнаго олицетворенія видимостью нашихъ переживаній. Эти прообразы мы можемъ называть символами; слѣдуетъ отличать ихъ отъ Единаго Символа. Въ то время какъ они являютъ процессъ воплощенія Единаго въ многообразныя черты дѣйствительности, въ символѣ—окончаніе этого процесса, полное сліяніе единства съ множественностью. И если причинное объясненіе не можетъ намъ представить ясную картину этого сліянія, мы должны удовлетвориться телеологическимъ утвержденіемъ, что такое сліяніе необхо-

димо. Послѣдовательное воплощеніе Единаго въ любомъ изъ образовъ дѣйствительности ведетъ къ послѣдовательному возведенію этого образа въ ряды прообразовъ. Первоначальный образъ становится все болѣе и болѣе отожествимымъ съ окномъ, сквозь которое начинаетъ просвѣчивать символъ, или съ зеркаломъ, его отражающимъ. Этотъ процессъ аналогичный объективаціи знанія, можно назвать символизаціей. Символизація является, такъ сказать, объективаціей переживанія.

Для уясненія текучаго переживанія я долженъ перейти къ переживанію, смѣняющему данное. Это новое переживаніе я могу разсматривать иногда какъ расширенное и углубленное первоначальное. Въ такомъ случаѣ я преодолѣваю данное переживаніе изнутри, возводя его въ типъ для цѣлаго ряда аналогичныхъ переживаній, актуально опредѣляющихъ этотъ рядъ. Въ глубинѣ каждаго переживанія я могу находить элементы, пресуществляющіе его. Если оно становится актуально опредѣляющимъ ряды аналогичныхъ, но не расширенныхъ, не углубленныхъ, потому и не типичныхъ переживаній окружающихъ меня существъ, то въ данномъ мнѣ переживаніи сливаются переживанія окружающихъ. Данное мнѣ переживаніе становится не только моимъ, но и коллективнымъ.

Послѣдовательныя стадіи пресуществленія переживанія ведутъ или къ такой же смѣнѣ символическихъ образовъ переживанія, или къ символизаціи одного изъ нихъ. Различныя стадіи символизаціи одного и того же образа относятся другъ къ другу такъ, какъ понятія родовыя къ своимъ видовымъ. Можно поэтому условно говорить о видовыхъ и родовыхъ символахъ съ точки зрѣнія меньшей или большей реализаціи Единаго Символа. Можно также говорить о пространственной и временной символизаціи.

Безразличенъ выборъ образовъ для пространственной символизаціи. Тѣмъ не менѣе этотъ выборъ касается по преимуществу наиболѣе характерныхъ сферъ человѣческой дѣятельности. Такова сфера отношеній, направленныхъ къ сохраненію жизни. Отсюда частая символизація образовъ отца или матери, жениха или невѣсты. Наука, отвлекаясь отъ переживаній, ведетъ къ объективаціи знаній. Освобожденіе пережи-

ванія изъ-подъ опеки науки производитъ впечатлѣніе отрицанія науки. Такъ полагаютъ, по крайней мѣрѣ, фанатики науки. Но отрицать прямой смыслъ научнаго познанія невозможно. Мы видимъ, къ какимъ абсурдамъ приходитъ Толстой въ своемъ фанатическомъ отрицаніи. Съ одной стороны, передъ нами призрачность переживанія, съ другой — субъективная точка зрѣнія индивидуализма. Все это было справедливо при условіи **равнозначности** противополагаемыхъ понятій о субъективномъ символизмѣ и объективномъ детерминизмѣ. Но этой равнозначности не существуетъ между индивидуализмомъ и объективизмомъ. Въ индивидуальномъ переживаніи субъектъ и объектъ познанія заключены въ нераздѣльную цѣлостность. Разсматривая эту цѣлостность какъ нѣчто субъективное, абсолютно противоположное объективизму, мы производимъ смѣшеніе понятій, ведущее къ отожествленію цѣлаго съ его частью. Кромѣ того: исходя изъ понятія объ индивидуальномъ переживаніи, мы перешли къ символизаціи этихъ переживаній. Символизація необходимо выводитъ переживаніе изъ сферы разсмотрѣнія его, какъ чего-то только индивидуальнаго. Благодаря символизаціи переживаніе можетъ стать универсальнымъ. Первоначально единоличное, оно становится впослѣдствіи коллективнымъ. Преимущественный выборъ однихъ образовъ передъ другими, объяснимъ большимъ удобствомъ коллективнаго пользованія. Тутъ мы опять совпадаемъ съ Вундтомъ, который, первоначально опредѣливъ хотѣніе и представленіе индивидуальными принципами, сознается впослѣдствіи, что такое опредѣленіе не разрѣшаетъ вопроса объ отношеніи волевыхъ единицъ другъ къ другу. Согласующееся направленіе этихъ единицъ образуетъ, по его мнѣнію, волю коллективную. Если реальность такой воли опредѣляется интенсивностью дѣйствія, то онъ признаетъ такую волю даже болѣе реальной. Вліяніе индивидуумовъ другъ на друга обусловливается представленіемъ, черезъ посредство котораго индивидуальное хотѣніе переходитъ въ общее. Отсюда онъ заключаетъ, что взаимное опредѣленіе индивидуальныхъ волей и порождаетъ это представленіе. Индивидуальная воля является такимъ образомъ не послѣдней волевой единицей, а совокупной волей. Индивидуальность ея — относительная. Для

онтологическаго разсмотрѣнія открывается, по мнѣнію Вундта, „болѣе глубокое пониманіе того послѣдовательнаго обнаруженія воли, которое, приводя все къ болѣе и болѣе обширнымъ волевымъ единицамъ, находитъ свое выраженіе въ идеѣ единой, обнимающей человѣчество общевселенской воли“ (Система философіи). Индивидуумъ такимъ образомъ является предъявителемъ вселенской воли, въ томъ или другомъ отношеніи ограниченной. Универсальное единство достигается такимъ образомъ не только коллективнымъ объединеніемъ въ цѣляхъ, но и углубленіемъ индивидуальной единицы. Истинный универсализмъ поэтому всегда индивидуаленъ. Но тотъ же процессъ мы наблюдали и при символизаціи. Индивидуумъ есть прообразъ символа. Въ образѣ символа индивидуальное начало сочетается съ универсальнымъ въ неразрывное, нераздѣльное, несліянное двуединство. Въ одномъ мѣстѣ „Системы философіи“ Вундтъ указываетъ на то, что если возможно послѣдовательное проведеніе идеи о Богѣ, то мы должны Его мыслить какъ Міровую Волю. Въ этомъ смыслѣ организація идеи человѣчества есть Богочеловѣческая организація; осуществленіе ея возводитъ индивидуальное начало къ божественному. „Развѣ вы не знаете, что мы будемъ судить ангеловъ“ (Павелъ). Отожествляя ангеловъ съ лѣстницей идей-ангеловъ (что мы встрѣчаемъ въ религіи Зороастра), мы принуждены заключить, что идея человѣчества въ возвышенныхъ религіяхъ стоитъ надъ ними. Это предѣлъ всѣхъ обобщеній идеи. Въ этомъ смыслѣ Она— „Честнѣйшая Херувимъ и Славнѣйшая безъ сравненія Серафимъ“. Мы должны признать, что идея человѣчества не только идея, ступень объективаціи воли, но сама воля. Мы принуждены сдѣлать послѣднее обобщеніе, сочетая метафизическую волю съ представленіемъ. Это обобщеніе произведено Гартманомъ. Такое обобщеніе привело его къ образованію предѣльнаго, отрицательнаго понятія о безсознательномъ. Но предѣльное отрицательное понятіе или ничто, или символъ. Съ другой стороны, Вундтъ, какъ мы знаемъ, пытается объединить индивидуальное хотѣніе съ индивидуальнымъ представленіемъ въ процессъ представляющаго хотѣнія—

процессъ, отожествимый съ символическимъ процессомъ, получающимъ у насъ наглядное примѣненіе въ символизаціи. Отсюда ясно, что сліяніе универсальной воли съ представленіемъ есть предѣлъ символизаціи, и въ то же время явленіе символа въ человѣческомъ образѣ. Таковы наши выводы изъ эмпирической системы Вундта, по справедливости считаемой за наиболѣе серьезную попытку эмпирической метафизики. Эти выводы схожи съ выводами Соловьева изъ контовской идеи о человѣчествѣ.

Выводы позитивной философіи заставляютъ насъ разсматривать человѣчество, какъ живое единство (le Grand-Etre). Поскольку оно есть предметъ вѣры, не подлежа внѣшнему наблюденію, поскольку оно предметъ культа. Соловьевъ отожествляетъ этотъ культъ съ средневѣковымъ культомъ Мадонны, окончившимся догматомъ о Непорочномъ Зачатіи Богоматери. „Основатель „Позитивной Философіи“ понималъ подъ человѣчествомъ“, говоритъ Соловьевъ, „существо, становящееся абсолютнымъ черезъ всеобщій прогрессъ... Но Конту... не было ясно, что становящееся во времени абсолютнымъ предполагаетъ абсолютное вѣчно сущимъ, иначе самое это „становленіе“... было бы возникновеніемъ чего-то изъ ничего... Инстинктъ, угадывающій Истину, былъ у Конта, когда онъ приписалъ Великому Существу женственный характеръ. Какъ стоящее между ограниченнымъ и безусловнымъ, какъ причастное тому и другому, оно по природѣ есть начало двойственности ἡ ἀόριστος δυάς пиѳагорейцевъ — самое общее онтологическое опредѣленіе женственности“ (Вл. Соловьевъ).

Тутъ невольно переходимъ отъ понятія о Символѣ къ Образу Его. А разъ этотъ переходъ совершенъ, обрываются наши подчасъ затасканныя слова о всеобщемъ прогрессѣ и проносится вѣяніе „Жены, облеченной въ Солнце“.

„Знайте же, Вѣчная Женственность нынѣ
Въ тѣлѣ нетлѣнномъ на землю идетъ“.

Но Ея Образъ—окончательный. Ея вѣяніе—вѣяніе конца.

„И голосъ все тотъ же звучитъ въ тишинѣ безъ укора:
Конецъ уже близокъ: желанное сбудется скоро“.
Вл. Соловьевъ.

Исходя изъ индивидуализма переживаній, мы перешли къ ихъ универсальности. Переживаніе посредствомъ символизаціи вырастаетъ изъ предѣловъ личности. Оно сливаетъ индивидуумы въ одно цѣлое. Такая организація переживанія есть организація религіозная, и образъ Вселенской церкви выражаетъ такую организацію. Вселенская церковь посредствомъ символизаціи пресуществляетъ индивидуальное многообразіе въ образъ универсальнаго единства.

Углубленіе образа для отдѣльной личности еще не есть условіе его углубленія для окружающихъ. Если весь циклъ мірового развитія можетъ отразиться въ послѣдовательномъ проясненіи любого образа для отдѣльнаго индивидуума, то условіемъ такого преображенія является дѣятельное развитіе самого индивидуума. Глубина пониманія въ этомъ отношеніи вступаетъ во временный конфликтъ съ широтой. Потому вырастаетъ потребность передать послѣдовательную символизацію одного и того же образа выраженіемъ соотношенія этого образа къ другимъ. Такъ возникаетъ символизація второго порядка. Получаемъ систему символовъ, уясняющихъ намъ процессъ символизаціи первоначальнаго образа. Исходный образъ въ такой системѣ берется изъ дѣйствительности, конечный образъ есть тотъ же образъ, окончательно пресуществленный. Посредствующіе образы суть образы, заимствованные изъ дѣйствительности, наглядно изображающіе процессъ преображенія. Таковы системы символовъ, выражающія внутренній путь. Для дѣятельнаго усвоенія ихъ необходимо совмѣстно проходить, т.-е. сливаться во времени. Тутъ мы имѣемъ дѣло съ чѣмъ-то аналогичнымъ мистической драмѣ, объединенной единствомъ дѣйствія. Эта драма объемлетъ человѣческую жизнь. Стоящее въ началѣ и въ концѣ мистическаго дѣйства—единое, первоначально заслоненное временными отношеніями и въ концѣ свободное отъ нихъ. Такая система есть религія, претворяющая жизнь въ символъ. „Alles vergaengliche ist nur ein Gleichniss". Любая черта дѣйствительности можетъ стать для насъ не только символическимъ образомъ, но и символомъ. Восходя отъ образа къ единому символу, мы уже можемъ нисходить отъ него къ любому образу и все претворить. Съ этого мгновенія вся дѣйствительность становится прозрачной.

Для созерцанія картины природы несущественна ни форма стекла, ни размѣръ его: вѣдь мы смотримъ сквозь него. Несущественъ и образъ символа: чтобы быть восхищеннымъ до созерцанія его, необходимо лишь мгновеніе, развернувшееся въ вѣчность. Такъ и бываетъ въ экстазѣ. Разъ мы имѣемъ дерзновеніе и силу для претворенія любого момента въ вѣчность, то понятіе о времени исчезаетъ, ибо сумма вѣчностей (т.-е. миговъ)—вѣчность. Тутъ мы подходимъ къ наиболѣе центральному пониманію символа, который становится для насъ ни единствомъ, ни множествомъ, но тѣмъ и другимъ. Если множественность есть альфа, а единство омега, то и обратно. Тутъ дѣйственная религія необходимо переходитъ въ Апокалипсисъ, а пассивная въ ничто.

Если мы можемъ разбить жизнь на безчисленность миговъ, то намъ доступно съ другой стророны превратить мигъ въ вѣчность. Жизнь, казавшаяся намъ хаотическимъ водопадомъ мгновеній, начинаетъ сіять неподвижно все той же радугой. Пусть теперь возлетаютъ, ниспадаютъ миги — прозрачные брызги водопада—полетъ водопада все тотъ же; въ мигахъ мы, или надъ ними — все та же намъ свѣтитъ лучезарная радуга. Отсутствуетъ ужасъ хаоса: Его Свѣтлая Дочь простираетъ на мигахъ свою седмицвѣтную нетлѣнную ризу и она неподвижно высится, точно Смарагдовыя Врата Вѣчной Жизни.

Если мы углубили жизнь, безразлично, заключаемъ ли мы ее въ мгновенія, или возвышаемся надъ ними — мы въ вѣчности.

Религія необходима. Безразлично, отрицаемъ ли мы ее, или нѣтъ. Если мы устраняемъ ее, становясь на точку зрѣнія научнаго позитивизма, она выразится въ послѣдовательномъ проведеніи нашей позитивности. Недѣйствительно изгнаніе религіи, когда изъ глубинъ позитивизма выростаетъ передъ нами религіозное представленіе о человѣчествѣ, какъ безусловномъ, всеединомъ началѣ. Такое представленіе неминуемо переходитъ въ культъ. Мы должны возвести человѣчество въ Великое Существо, въ „Жену, облеченную въ Солнце", которую, хоть и пытается проглотить драконъ нашей непослѣдовательности, но которой даны два орлиныхъ

крыла, чтобы она улетѣла отъ змія. Si nous voulons être positivistes, nous devons poser l'Etre.

Культъ Вѣчной Жены выростаетъ изъ глубинъ познанія. Онъ превращаетъ познающихъ въ рыцарей „Прекрасной Дамы". Образуется новый рыцарскій орденъ, не только вѣрящій въ утренность своей звѣзды, но и познающій Ее.

1905.

СВЯЩЕННЫЕ ЦВѢТА.

„Богъ есть свѣтъ и нѣтъ въ Немъ никакой тьмы". Свѣтъ отличается отъ цвѣта полнотою заключенныхъ въ него цвѣтовъ. Цвѣтъ есть свѣтъ, въ томъ или другомъ отношеніи ограниченный тьмою. Отсюда феноменальность цвѣта. Богъ является намъ: 1) какъ существо безусловное, 2) какъ существо безконечное.

Безусловное надъ свѣтомъ. Безконечное можетъ быть символизовано безконечностью цвѣтовъ, заключающихся въ лучѣ бѣлаго свѣта. Вотъ почему „Богъ есть свѣтъ и нѣтъ въ Немъ никакой тьмы". „Увидѣлъ я", говоритъ пророкъ Даніилъ, „что поставлены были престолы и возсѣлъ Ветхій днями; одѣяніе на немъ было какъ снѣгъ"... Мы существа, созданныя по образу и подобію Бога, въ глубочайшемъ началѣ нашего бытія обращены къ свѣту. Вотъ почему окончательная противоположность божественности открывается намъ условно ограниченіемъ цвѣта до полнаго его отсутствія. Если бѣлый цвѣтъ — символъ воплощенной полноты бытія, черный — символъ небытія, хаоса: „Посему они (нечестивые) поражены были слѣпотою... когда будучи объяты густою тьмою, искали каждый выхода"... Черный цвѣтъ феноменально опредѣляетъ зло, какъ начало, нарушающее полноту бытія, придающее ему призрачность. Воплощеніе небытія въ бытіе, придающее послѣднему призрачность, символизуетъ сѣрый цвѣтъ. И поскольку сѣрый цвѣтъ создается отношеніемъ чернаго къ бѣлому, постольку возможное для насъ опредѣленіе зла заключается въ относительной серединности, двусмысленности. Опредѣленіемъ чорта, какъ юркаго сѣраго проходимца съ насморкомъ и съ хвостомъ, какъ у датской собаки, Мережковскій заложилъ прочный фундаментъ для теософіи цвѣтовъ, имѣющей будущее. Къ

сожалѣнію, самъ онъ, открывъ дверь къ дальнѣйшимъ выводамъ, даже не заглянулъ въ нее.

Исходя изъ характера сѣраго цвѣта, мы постигаемъ реальное дѣйствіе зла. Это дѣйствіе заключается въ возведеніи къ сущности отношенія безъ относящихся. Такое отношеніе — нуль, машина, созданная изъ вихрей пыли и пепла, крутящаяся неизвѣстно зачѣмъ и почему. Логика этой серединности такова: положимъ, существуетъ нѣчто безотносительное; тогда проявленіе безотносительнаго совершается особаго рода измѣреніемъ; назовемъ это измѣреніе глубиннымъ, а противоположное ему плоскостнымъ. Когда для измѣренія предметовъ мы возстановляемъ три координатныхъ оси, то отъ насъ зависитъ одну изъ трехъ осей назвать измѣреніемъ глубины, а оси, лежащія въ плоскости перпендикулярной, суть плоскостныя измѣренія ширины и длины. Можно обратно: измѣреніе глубины назвать измѣреніемъ ширины. Отъ насъ зависитъ выборъ координатныхъ осей. Если безотносительное глубоко сравнительно съ относительнымъ, то выборъ глубины и плоскости съ нашей стороны всегда относителенъ. Мы уподобляемся точкѣ пересѣченія координатныхъ осей. Мы — начало координатъ. Вотъ почему отсчетъ съ нашей стороны по линіямъ глубины, ширины и длины произволенъ. Такая логика расплющиваетъ всякую глубину. Все срываетъ и уноситъ... но никуда не уноситъ, совсѣмъ какъ кантовскій ноуменъ, ограничивающій призрачную дѣйствительность, но и самъ не-сущій. Міръ является ненужной картиной, гдѣ всѣ бѣгутъ съ искаженными, позеленѣвшими лицами, занавѣшенные дымомъ фабричныхъ трубъ, — бѣгутъ, въ ненужномъ порывѣ вскакиваютъ на конки — ну совсѣмъ какъ въ городахъ. Казалось бы, — единственное бѣгство — въ себя. Но „Я“ — это единственное спасеніе — оказывается только черной пропастью, куда вторично врываются пыльные вихри, слагаясь въ безобразныя, всѣмъ намъ извѣстныя картины. И вотъ чувствуешь, какъ вѣчно проваливаешься — со всѣми призраками, призракъ со всѣми нулями нуль. Но и не проваливаешься, потому что некуда провалиться, когда всѣ равномѣрно летятъ, уменьшаясь равномѣрно. Такъ что міръ приближается къ нулю, и уже нуль, — а конки плетутся; за нимъ бѣгутъ эти повитые блѣдностью

нули въ шляпахъ и картузахъ. Хочется крикнуть: „Очнитесь!.. Что за нескладица?“, но крикомъ собираешь толпу зѣвакъ, а можетъ быть и городового. Нелѣпость растетъ, мстя за попытку проснуться. Вспоминаешь Ницше: „Пустыня растетъ: горе тому, въ комъ таятся пустыни“—и что-то омерзительное охватываетъ сердце. Это и есть чортъ—сѣрая пыль, осѣдающая на всемъ.

Только тогда всколыхнется сѣрое марево, гасящее свѣтъ, когда изъ души вырвется крикъ отчаянія. Онъ разорветъ фантасмагорію. „И заревѣтъ на него въ тотъ день какъ бы ревъ разъяреннаго моря и взглянетъ онъ на землю и вотъ—тьма, горе и свѣтъ померкъ въ облакахъ“ (Исаія). Въ этомъ состоитъ обманъ неожиданности; онъ обнаруживаетъ какъ бы бездну у ногъ. Кто скажетъ, что это дѣйствительная бездна, тотъ отношеніе приметъ за сущность. Современные любители созерцанія въ искусствѣ всякихъ безднъ—почти всѣ они находятся на этой стадіи. Слѣдуетъ помнить, что здѣсь еще нѣтъ никакой бездны. Это—оптическій обманъ. Туча пыли загасила въ рукахъ свѣтильникъ, занавѣсивъ непроницаемой стѣной вѣчный свѣтъ. Это—черная стѣна пыли, которая въ первый моментъ кажется пропастью, подобно тому, какъ неосвѣщенный чуланъ можетъ казаться бездонно-черной вселенной, когда мракъ, не позволяющій разглядѣть его предѣлы, слѣпитъ глаза. Не слѣдуетъ бояться бунтующаго хаоса. Слѣдуетъ помнить, что онъ—завѣса, искусъ, который нужно преодолѣть. Нужно вступить во мракъ, чтобы выйти изъ него.

Первое сіяніе, разрѣзающее мракъ, окрашено желто-бурымъ зловѣщимъ налетомъ пыли. Этотъ зловѣщій отблескъ хорошо знакомъ всѣмъ пробуждающимся, находящимся между сномъ и дѣйствительностью. Горе тому, кто не разсѣетъ этотъ зловѣщій отблескъ преодолѣніемъ хаоса. Онъ падетъ, раздавленный призракомъ. И Лермонтовъ, не сумѣвшій разобраться въ пригрезившемся ему пути, всегда обрывалъ свои глубокія прозрѣнія.

Хранится пламень неземной
Со дней младенчества во мнѣ.
Но велѣно ему судьбой
Какъ жилъ, погибнуть въ тишинѣ.

Ужасъ невоплощенныхъ прозрѣній висѣлъ надъ нимъ, какъ занесенная сѣкира палача:

Гляжу на будущность съ боязнью,
Гляжу на прошлое съ тоской
И, какъ преступникъ передъ казнью,
Ищу кругомъ души родной.

И закатъ, въ которомъ самъ же Лермонтовъ видѣлъ священную улыбку, блещетъ, какъ жгучее пламя:

Закатъ горитъ огнистой полосой;
Любуюсь имъ безмолвно подъ окномъ.
Быть можетъ, завтра онъ заблещетъ надо мной,
Безжизненнымъ, холоднымъ мертвецомъ.

И Лермонтовъ былъ обреченъ на полное непониманіе сущности угнетавшаго его настроенія, которое могло казаться (о, ужасъ!) — позой, благодушнымъ пессимизмомъ, міровой скорбью, „поэтической“ грустью, тогда какъ на всемъ этомъ лежитъ отпечатокъ священной пророческой тоски.

Но такова участь „впервые открывающихъ глаза“. Они равно далеки и отъ сна, и отъ побѣды.

Слеза по щекѣ огневая катится,
Она не отъ сердца идетъ.
Что въ сердцѣ обманутомъ жизнью хранится,
То въ немъ навсегда и умретъ,

потому что

Не встрѣтитъ отвѣта
Средь шума мірского
Изъ пламя и свѣта
Рожденное слово.

Въ судьбахъ отдѣльныхъ выдающихся личностей, какъ въ камеръ-обскурѣ, отражаются судьбы цѣлыхъ эпохъ, наконецъ, судьбы всемірно-историческія. Отдѣльныя лица все чаще становятся актерами, разыгрывающими наши будущія трагедіи — сначала актерами, а потомъ, можетъ быть, и дѣятелями событій. Надѣтая маска прирастаетъ къ лицу. Такія лица часто оказываются точками приложенія и пересѣченія всемірно-историческихъ силъ. Это—окна, черезъ которыя дуетъ на насъ вѣтеръ будущаго.

Такимъ лицомъ былъ Лермонтовъ. Въ его судьбѣ узнаешь всѣмъ намъ грозящія судьбы. Сѣкира, занесенная надъ нимъ, грозитъ всѣмъ намъ.

Что судьбы вамъ дряхлѣющаго міра?
Надъ вашей головой колеблется сѣкира.
Ну что жъ? Изъ васъ одинъ ее увижу я.

Ужасъ передъ дряхлѣющимъ міромъ, надъ которымъ занесена сѣкира, напоминаетъ слова о дняхъ, въ которыхъ будетъ „такая скорбь, какой не было отъ начала творенія"—о послѣднихъ дняхъ. Еще ступенью дальше, и образъ грядущаго Мстителя долженъ встать передъ Лермонтовымъ. И онъ встаетъ:

Настанетъ годъ, Россіи черный годъ,
Когда чума отъ смрадныхъ мертвыхъ тѣлъ
Начнетъ бродить среди печальныхъ селъ...
И зарево окраситъ волны рѣкъ..
Въ тотъ день явится мощный человѣкъ...
И будетъ все ужасно, мрачно въ немъ.

Тутъ онъ перекликается съ современными поэтами и писателями:

Конецъ уже близокъ, нежданное сбудется скоро.
Вл. Соловьевъ.

Мнѣ чудится — бѣда великая близка!
Но близости ея никто еще не слышитъ...
Голенищевъ-Кутузовъ.

„Грязненькіе" трактиры... встрѣчаются во всѣхъ романахъ Достоевскаго. Въ нихъ-то и происходятъ самые важные, отвлеченные и страшные разговоры главныхъ героевъ его о послѣднихъ судьбахъ русской и всемірной исторіи. И... чувствуешь, что именно пошлость этой... лакейской „смердяковской" обстановки... придаетъ бесѣдамъ этимъ ихъ особенный, современный, русскій... грозовой и зловѣщій—какъ небо передъ ударомъ грома... апокалиптическій отблескъ" (Мережковскій).

Лучъ вѣчнаго свѣта придаетъ здѣсь, безобидной на взглядъ, серединной сѣрости этотъ ужасный, истинный для нея оттѣнокъ. Преодолѣвая эту стадію, мы приближаемся къ другому испытанію—внезапно все окрашивается огненнымъ блескомъ краснаго зарева. Въ физикѣ извѣстно свойство бѣлаго луча окрашиваться краснымъ цвѣтомъ при прохожденіи сквозь запыленную, непрозрачную среду опредѣленной толщины и плотности. Итакъ, впечатлѣніе краснаго создается отношеніемъ бѣлаго свѣточа къ сѣрой средѣ. Относительность, при-

зрачность краснаго цвѣта—своего рода теософское открытіе. Здѣсь врагъ открывается въ послѣдней своей намъ доступной сущности—въ пламенно-красномъ заревѣ адскаго огня. Слѣдуетъ помнить, что это—послѣдній предѣлъ относительности—призракъ призрака, способный, однако, оказаться реальнѣе реальнаго, принявъ очертанія змія: „Вотъ большой красный драконъ съ семью головами и десятью рогами, и на головахъ его семь діадимъ; хвостъ его увлекъ съ неба третью часть звѣздъ“ (Откровеніе).

Это—Марево; это горятъ остатки пыли, насѣвшей на человѣкѣ; это—въ глазахъ у насъ. „Являлися имъ“, говорится въ Премудрости Соломона, „только сами собою горящіе костры, полные ужаса, и они, страшась невидимаго призрака, представляли себѣ дѣйствительность еще худшей“.

Любовь на этой стадіи окрашена огненнымъ цвѣтомъ всепожирающей страсти; она полна темныхъ чаръ и злого, земного огня.

Одинокій къ тебѣ прихожу,
Околдованъ огнями любви.
Ты гадаешь—меня не зови:
Я и самъ ужъ давно ворожу.
Ворожбой полоненные дни
Я лелѣю года—не зови.
Только скоро ль погаснутъ огни
Заколдованной, темной любви.

Блокъ.

Такая любовь способна явить образъ той, о которой сказано въ Откровеніи: „И я увидѣлъ жену, сидящую на багряномъ звѣрѣ... И на челѣ ея написано имя: тайна, Вавилонъ великій, мать блудницамъ и мерзостямъ“.

Здѣсь нельзя оставаться. Здѣсь сгоришь. Нужно итти впередъ. Вѣдь и слова апостола Петра достаточно ясно говорятъ, что это—искусъ: „Возлюбленные! Огненнаго искушенія, для испытанія вамъ посылаемаго, не чуждайтесь, какъ приключенія для васъ страннаго; но, какъ вы участвуете въ Христовыхъ страданіяхъ, радуйтесь“. „Если будутъ грѣхи ваши какъ багряное, какъ снѣгъ убѣлю“, говоритъ пророкъ Исаія, „если будутъ красны, какъ пурпуръ, какъ волну убѣлю“. „Но въ этомъ огнѣ, въ этомъ пожарѣ, отъ котораго міръ долженъ загорѣться и сгорѣть, остается свѣжесть галилейскихъ

лилій неувядаемой. Какая тайна въ благоуханіи этихъ бѣлыхъ лилій, въ благоуханіи бѣлой, какъ лилія, воскресшей Плоти" (Мережковскій). Отъ нашей воли зависитъ собственной кровью погасить пожаръ, превратить его въ багряницу страданія. А то мы сгоримъ, и вѣтеръ помчитъ сѣрый пепелъ и будетъ лѣпить изъ нихъ призраковъ. Молитва до кроваваго пота поддержитъ насъ въ часы горѣній, разрушитъ чары красныхъ ужасовъ. „Лучше мнѣ умереть, нежели оставить молитву", говоритъ пророкъ Даніилъ. Только молитвой Даніилъ угашалъ жгучесть „пещи огненной".

„И показалъ онъ мнѣ Іисуса, великаго іерея", говоритъ Захарія, „и сатану, стоящаго по правую руку его, чтобы противодѣйствовать... И сказалъ Господь сатанѣ: Господь да запретитъ тебѣ, сатана, да запретитъ тебѣ Господь, избравшій Іерусалимъ. Не головня ли Онъ, исторгнутая отъ огня". Здѣсь Спаситель названъ „головней, исторгнутой изъ огня". Нужно было воплотиться Христу въ средоточіе борьбы и ужаса, сойти во адъ, въ красное, чтобы, преодолѣвъ борьбу, оставить путь для всѣхъ свободнымъ. Онъ побѣдилъ. Искушеніе всплыло на поверхность, какъ огненная рѣка, которая, по словамъ Даніила, „выходила и проходила передъ нимъ".

Въ красномъ цвѣтѣ сосредоточены ужасъ огня и терніи страданій. Понятна теософская двойственность краснаго. Не въ силу ли предшествующей страданію стадіи горѣнія Сатаніилъ у богомиловъ—старшій братъ Христа? Не потому ли у манихеевъ два Бога Творца: добрый и злой. Все это не заполнитъ бездны между добромъ и зломъ... Христосъ останется противопоставленнымъ сатанѣ, какъ въ видѣніи пророка Захаріи.

Кровь не даромъ обагрила Его. Въ багряницу не даромъ облекли Его... Сія чаша есть новый завѣтъ въ Его крови, которую Онъ за насъ пролилъ. Не даромъ ужасался и тосковалъ Онъ, обращая горестный взоръ свой на дремлющихъ учениковъ: „Душа моя скорбитъ смертельно"... И потъ Его, какъ кровь, орошалъ землю. „И одѣли Его въ багряницу и, сплетши терновый вѣнецъ, возложили на Него"... „Былъ часъ третій, и распяли его"... „Въ шестомъ же часу

настала тьма"... „Въ девятомъ часу возопилъ Іисусъ громкимъ голосомъ: „Элои, элои! Ламмà Савахѳани" (отъ Марка). Крестъ, воздвигнутый на Голгоѳѣ, навсегда раздѣляетъ ужасъ отъ грядущей радости второго пришествія, когда Онъ придетъ съ небесными воинствами, облеченными въ виссонъ бѣлый.

Крестъ, воздвигнутый на Голгоѳѣ, весь покрытый каплями крови, и вѣнецъ ароматныхъ, нетлѣнныхъ и бѣлыхъ мистическихъ розъ! Первые вѣка христіанства обагрены кровью. Вершины христіанства бѣлы, какъ снѣгъ. Историческая эволюція церкви есть процессъ „убѣленія ризъ кровью Агнца". Для нашей церкви, еще не побѣдившей, но уже предвкушающей сладость побѣды, характерны всѣ оттѣнки заревой розовой мечтательности. Розовый цвѣтъ соединяетъ красный съ бѣлымъ. Если теософское опредѣленіе краснаго цвѣта, какъ относительности борьбы между Богомъ и діаволомъ, сопоставить съ розовымъ, въ которымъ уже явно выражено преобладаніе бѣлаго свѣточа человѣкобожества, то слѣдующая стадія душевнаго переживанія окрашена въ розовый цвѣтъ.

Приближаясь къ безусловному, познаемъ идеи. Познаніе идеи животворитъ. Въ искусствѣ идеи—источникъ наслажденія. Когда онѣ превращаются въ знамена, влекущія къ цѣлимъ, искусство соприкасается съ религіей. Тогда идеи вдвойнѣ животворны. Восхожденіе къ высшимъ сферамъ бытія требуетъ внутренняго знанія путей. Нашъ вѣрный проводникъ—молитва. Она проясняетъ тусклое стекло, черезъ которое мы видимъ. Ослѣпительный блескъ идеальнаго послѣ пролитыхъ слезъ. Молитва—условіе, переплавляющее скорбь въ радость. Восторгъ есть радость объ идеяхъ. Молитва безпрепятственно проводитъ въ душу идеи.

Въ молитвѣ вершины искусства соединяются съ мистикой. Соединеніе мистики съ искусствомъ есть теургія.

Теургія преображаетъ отношеніе къ идеямъ. Идеи—проявленіе божественныхъ началъ. Въ религіи Зороастра идеи отожествлены съ девятью ангельскими началами. Въ христіанствѣ девять ангельскихъ чиновъ. Въ искусствѣ идея пассивна. Въ религіи она вліяетъ. Созерцаніе идеи въ искусствѣ освобождаетъ отъ страданія. Теургическое созида-

ніе пріобщаетъ любви. Мы начинаемъ любить явленіе, видя его идею. Мы начинаемъ любить міръ идеальной любовью. Чувства, по Шопенгауэру, суть дѣятельности воли. Любовь— глубочайшее чувство: глубочайшая дѣятельность воли. „Если я роздалъ все имѣніе мое и отдалъ тѣло мое на сожженіе, а любви не имѣю, нѣтъ мнѣ въ томъ никакой пользы". Вотъ что сказалъ Павелъ. Разнообразны явленія любви. Часто зерно любви затуманено. Часто потерянъ для насъ ея истинный корень.

Если дѣятельность любви должна быть организована разсудкомъ, то вопросъ о степени вліянія разсудка на чувство переноситъ опредѣленіе любви въ область философіи. Но гармонія между разсудкомъ и чувствомъ не достигается компромиссами между тѣмъ и другимъ. Непосредственное вліяніе чувства на разсудокъ, по Канту, является источникомъ заблужденій. Преодолѣніе разсудка и чувства объединеніемъ ихъ неизмѣнно расширяетъ формы познанія до самыхъ общихъ. Мудрость—наиболѣе широкая ступень познанія. Символизмъ— область ея примѣненія. Всякая любовь отсюда—прообразовательна, символична. Символическая любовь переноситъ въ Вѣчность точку ея приложенія. Воплощеніе вѣчности есть теургія. Любовь теургична по существу. Слѣдовательно, въ ней мистика. Организація любви религіозна.

Если же истинная любовь заключается въ неорганизованномъ чувствѣ, новый рядъ вопросовъ имѣетъ мѣсто: каково отношеніе любви къ нравственности, къ праву, къ закону? Нѣкоторые соціологи говорятъ, что нравственность есть оцѣнка интересовъ. Право, по Соловьеву, есть исторически подвижное опредѣленіе принудительнаго равновѣсія двухъ нравственныхъ интересовъ — личной свободы и общаго блага. Право сводится къ нравственности. Законъ же—эта обязательная организація права—подчиненъ благодати. Благодать— проявленіе божественной любви. Любовь, отблескъ сущности, будучи внѣ права, нравственности, закона, не должна упразднять ни того, ни другого, ни третьяго. Ея существенными признаками для этого должны быть всеобщность и постоянство—Вѣчность. Въ теургіи воплощеніе Вѣчности. Поэтому непосредственное чувство любви должно заключать въ себѣ

нѣчто религіозное. Она идеальна. Идеи могутъ быть родовыя и видовыя. Идеи міра и человѣчества наиболѣе всеобщи. Въ видимомъ мірѣ человѣкъ образуетъ высшую ступень объективаціи изъ доступныхъ нашему наблюденію. Въ немъ сущность мірового процесса. Идеи міра и человѣчества условно совпадаютъ для насъ. Идею міра можно назвать душой міра. Душа міра, Софія по Соловьеву, есть совершенное человѣчество, вѣчно заключающееся въ божественномъ существѣ Христа. Тутъ мистическая сущность церкви совмѣщена съ образомъ вѣчной женственности, невѣсты Агнца. Тутъ Альфа и Омега истинной любви. Отношеніе Христа къ церкви—жениха къ невѣстѣ—бездонно-міровой символъ. Всякую окончательную любовь этотъ символъ высвѣчиваетъ. Всякая любовь есть символъ этого символа. Всякій символъ въ послѣдней широтѣ явитъ образъ Жениха и Невѣсты. Звукъ трубы призывно раздается изъ „Новаго Іерусалима". Вершины всякаго символа—о послѣднемъ, о концѣ всего. Окончательная сущность послѣдняго символа откроется тамъ, гдѣ будетъ „новая земля и новое небо"... Откровеніе Іоанна оканчивается голосомъ невѣсты: „Пріиди". Вершины всѣхъ формъ любви, сближенныя общимъ символомъ, приготовляютъ насъ къ Вѣчности. То, что начнется здѣсь, окончится тамъ.

Отблескъ религіозной любви падаетъ на бракъ. Въ бракѣ, по словамъ Соловьева, мы имѣемъ образъ, освященный словомъ Божіимъ, обозначающій союзъ Христа съ Церковью. „Главное значеніе въ бракѣ", говоритъ Соловьевъ, „принадлежитъ паѳосу любви. Свое природное дополненіе—женщину человѣкъ видитъ здѣсь не такъ, какъ она является внѣшнему наблюденію, а прозрѣваетъ въ ея идею, въ то, чѣмъ она первоначально назначена быть, чѣмъ ее отъ вѣка видѣлъ Богъ и чѣмъ она должна окончательно стать... Она утверждается, какъ самоцѣль... какъ существо, способное къ „обоженію" (Оправданіе добра). Пока бракъ не достигъ совершенства, преемственность поколѣній должна выполнить эту задачу.

„Жажда въ созидающемъ, стрѣла и стремленіе къ сверхъчеловѣку; говори, братъ мой, таково ли твое стремленіе къ браку" (Ницше).

Постепенное осуществленіе брака есть задача всемірно-историческая. Его смыслъ только мистическій. Всякое иное отношеніе къ браку формально. Такое отношеніе есть источникъ неосуществившихся надеждъ.

„Пусть я кого-нибудь люблю, любовь не краситъ жизнь мою“, говоритъ Лермонтовъ. Но здѣсь наибольшее приближеніе къ сущности. Разочарованность или даже пресыщенность любви есть источникъ вѣчнаго исканія. Вѣчная любовь—вотъ заря во всю долгую ночь.

Ничто не сблизитъ больше насъ.
Ничто мнѣ не отдастъ покой.
И сердце шепчетъ мнѣ подчасъ:
Я не могу любить другой.

Лермонтовъ.

Безъ мученическаго вѣнца не засіяетъ вѣчная звѣздность любви. Только тогда, когда острые шипы разорвутъ страдающее чело и сброшенный вѣнецъ пунцовыхъ звѣздъ озаритъ небо розами,—разбитый о плотину потокъ оргіазма новысится, мерцая звѣзднымъ. Память освободитъ дорогой образъ отъ чертъ случайнаго, конечнаго, углубитъ его до символа, а душа скажетъ:

— Я не могу любить другой.

„Нѣтъ, не тебя такъ пылко я люблю“, говоритъ Лермонтовъ. Но кого же, кого?

Люблю мечты моей созданье
Съ глазами, полными лазурнаго огня.

Вотъ кого любитъ Лермонтовъ.

Если бы Лермонтовъ до конца созналъ взаимодѣйствіе между реальнымъ созданіемъ мечты „съ глазами, полными лазурнаго огня“, и его символомъ, которымъ становится любимое существо, онъ сумѣлъ бы перейти черту, отдѣляющую земную любовь отъ вѣчной.

Бракъ и романтическая любовь только тогда принимаютъ надлежащій оттѣнокъ, когда являются символами иныхъ, еще недостигнутыхъ, сверхъ-человѣческихъ отношеній.

„Что лилія между тернами, то возлюбленная моя между дѣвицами“. Такъ говоритъ въ „Пѣсни Пѣсней“ Женихъ Церкви, Невѣстѣ своей.

„Что яблонь между лѣсными деревьями, то возлюбленный мой между юношами“, такъ отвѣчаетъ Невѣста-Церковь Жениху.

Разсѣяны намъ угрожавшіе искусы и ласковая заря брезжитъ розовыми янтарями. И вотъ ищешь улыбку блѣдноматовыхъ жемчуговъ, зоревыхъ. Утреннія звѣзды такъ и блещутъ, впиваясь въ кусокъ зореваго перламутра—вѣчные бриліанты небесъ. Терновый вѣнецъ весь въ крови брошенъ къ ногамъ. Гдѣ-то внизу, вдали, клубясь, догораетъ „злое пламя земного огня“, какъ говоритъ Соловьевъ,—догораетъ, свиваясь въ багровыя кольца: это красный драконъ, побѣжденный, уползаетъ въ безвременье; а еще ниже, гдѣ-то въ туманныхъ пропастяхъ, глухое рокотанье отступившаго хаоса. Пока еще нѣтъ полной побѣды, неожиданный смерчъ пыли, поднявшись изъ безднъ, еще можетъ замутить свѣтъ; тогда всемірный огонь опять подожжетъ пространства; опять оборвется голосъ невѣсты—и опять, и опять понесется въ бунтующемъ хаосѣ образъ великой блудницы на багряномъ звѣрѣ. Терніи еще вопьются въ чело.

Но видъ отхлынувшихъ бурь и зоревая ласка кротко успокаиваютъ бѣдное сердце.

Образъ мистической церкви на границахъ временъ и пространствъ. Таютъ пространства. Начало временъ сливается съ концомъ. Образуется кругъ времени—„кольцо колецъ—кольцо возврата“. Оттуда брызжетъ солнечность. Вотъ Она явитъ образъ свой; но подымается голосъ изъ безвременья: „Ей, гряду скоро“.

Христосъ—воплощенная Вѣчность—нашъ полновременный день. Приканчивается символизмъ, начинается воплощеніе. Мы должны воплощать Христа, какъ и Христосъ воплотился. Второй реальностью реальна наша любовь ко Христу. „Истинно, истинно говорю вамъ: Я есмь хлѣбъ Жизни... Ядущій Мою Плоть и піющій Мою Кровь во Мнѣ пребываетъ и Я въ немъ“. Это и есть воплощеніе, теургія, такъ что мы, дѣти, имѣемъ надежду стать такими, какъ Онъ. И какъ въ преображеніи любовью постигаемъ Его, такъ во всякую преображенную любовь воплощается Онъ. Ницшевскій „день великаго полудня“, въ который явится сверхъ-человѣкъ,

былъ и опять будетъ, вторично возвратится: „Вскорѣ вы не увидите Меня и опять вскорѣ увидите Меня... И радости вашей никто не отниметъ у васъ; и въ тотъ день вы не спросите меня ни о чемъ... Сіе сказалъ Я вамъ, чтобы вы имѣли во Мнѣ міръ. Въ мірѣ будете имѣть скорбь, но мужайтесь: Я побѣдилъ міръ“ (Іоаннъ). „Я вамъ сказываю, братіе: время уже коротко, такъ что имѣющіе женъ должны быть какъ неимѣющіе, и плачущіе—какъ неплачущіе... Ибо проходитъ образъ міра сего“ (Павелъ).

Пройти сквозь формы „міра сего“, уйти туда, гдѣ всѣ безумны во Христѣ—вотъ нашъ путь. „Душа проснулась, это неспроста“, говоритъ Мэтерлинкъ. Мы на перевалѣ и еще не знаемъ, куда можно прійти. Конецъ формамъ воспріятія ведетъ къ инымъ формамъ. Міръ сей возникаетъ въ формахъ времени и пространства. Перемѣна этихъ формъ для нашего непрекратившагося сознанія изгладитъ образъ „міра сего“. Тогда будетъ новая земля и новое небо. Это и будетъ концомъ міра сего. Безконечная линія причинности, развернутая во времени, съ устраненіемъ времени обращается въ точку. Стоящее въ началѣ и концѣ—одно. „Я есмь Альфа и Омега, Начало и Конецъ, Который есть, и былъ, и грядетъ, Вседержитель“ (Откровеніе). Кто изъ насъ выйдетъ за время, тотъ скажетъ со Христомъ: „Я уже не въ мірѣ, но они въ мірѣ, а я къ Тебѣ иду, Отче святой“... Мы посмотримъ на него. И лазурно-ясный взоръ ничего не укажетъ. И вотъ изъ двухъ разныхъ міровъ посмотримъ другъ на друга. Въ концѣ міра полнота утвержденія, окончательность образовъ. И обратно: въ періоды пробужденія души образы, встающіе передъ нами, должны принять окончательныя формы. Проснулась душа, и опять заговорили о концѣ. Мы не знаемъ, будетъ ли нашъ перевалъ началомъ конца или прообразомъ его. Но въ первыхъ снѣжинкахъ, закружившихся надъ нами, мы прочли священные обѣты. Въ голосѣ первой вьюги услышали радостный зовъ: „Возвращается, опять возвращается“... Часто застигнутые въ одинокихъ переулкахъ глубокою полночью, останавливались передъ пунцовымъ огонькомъ лампадки, моля о томъ, чтобы вся жизнь озарилась пунцовымъ. Пунцовый трепетъ на серебряно-снѣжной пыли, темно-синее небо съ золотомъ—

ясное... И неслись, и неслись грустно-милыя сказки вьюги и чей-то голосъ подымался изъ безвременья: „Я увижу васъ опять, и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отниметъ у васъ... Вы не спросите Меня ни о чемъ“ (Іоаннъ). Окончательность христіанства, повозавѣтность мысли о концѣ, неожиданное облегченіе и радость, которая неизмѣнно содержится въ этой мысли—вотъ свѣтъ, запавшій намъ въ душу. Откуда намъ сіе? За что?

Когда разлетятся остатки пыли и блеснетъ воздушная бѣлизна... и вотъ сейчасъ же засквозитъ голубымъ. И уже среди бѣла дня мы научимся узнавать пашу радость, взирая на ясно-лазурное грустящее радостью небо. Бѣлое сіяніе на внѣцвѣтномъ фонѣ міровыхъ безднъ сквозитъ голубымъ. Таковъ оптическій законъ: это бываетъ всегда, когда бѣлое подстилаетъ безцвѣтная бездна. И вотъ, глядя въ лазурь, мы видимъ, что невозможный видъ безднъ міра занавѣшенъ воздушно-бѣлой фатой. Только пристальный взоръ обнаруживаетъ бездну, открывающуюся въ прозрачномъ океанѣ бѣлаго воздуха, какъ подстилающій этотъ океанъ фонъ, какъ дно—бездонное дно—какъ бездну. Соединеніе бездны міра, находящейся тамъ, гдѣ нѣтъ ни временъ, ни условій, съ воздушно-бѣлой прозрачностью, какъ съ символомъ идеальнаго человѣчества—это соединеніе открывается намъ въ соединяющемъ цвѣтѣ неба—этомъ символѣ богочеловѣчества, двуединства. „Принимая Меня, принимаете Отца... Я въ Отцѣ и Отецъ во мнѣ“, говоритъ Христосъ. Воздушная бѣлизна, сквозящая бездной міра,—вотъ что такое небо. „Кто познаетъ природу вещей и свою собственную, тотъ познаетъ, что такое небо“, говоритъ Конфуцій, „потому что оно именно и есть внутренняя сущность“.

Исходя изъ цвѣтныхъ символовъ, мы въ состояніи возстановить образъ побѣдившаго міръ. Пусть этотъ образъ туманенъ, мы вѣримъ, что разсѣется туманъ. Его лицо должно быть бѣло, какъ снѣгъ. Глаза его—два пролета въ небо—удивленно-бездонные, голубые. Какъ разливающійся медъ—восторгъ святыхъ о небѣ—его золотые, густые волосы. Но печаль праведниковъ о мірѣ—это налетъ восковой на лицѣ. Кровавый пурпуръ—уста его, какъ тотъ пурпуръ, что замы-

калъ линію цвѣтовъ въ кругъ, какъ тотъ пурпуръ, который огнемъ истребитъ міры; уста его—пурпурный огонь. То здѣсь, то тамъ мы въ состояніи подсмотрѣть на лицахъ окружающихъ ту или другую черту святости. То лазурно-бездонныя очи удивятъ насъ, и мы остановимся передъ ними, какъ передъ пропастями, то снѣговой оттѣнокъ чела напомнитъ намъ облако, затуманившее лазурь. Блеснетъ Вѣчность на дѣтски чистомъ лицѣ. Блеснетъ и погаснетъ, и не узнаютъ грустныя дѣти, печать какого имени у нихъ на челѣ. Зная отблески Вѣчнаго, мы вѣримъ, что истина не покинетъ насъ, что она— съ нами. Съ нами любовь. Любя, побѣдимъ. Лучезарность съ нами. О, если бъ, просіявъ, мы вознеслись. Съ нами покой. И счастье съ нами.

1903.

МАСКА.

Посвящено Вячеславу Иванову.

НОЧНАЯ ДУША.

Давно не прислушивалось человѣчество съ такимъ напряженіемъ къ звучавшимъ струнамъ души. Въ затаенныхъ мысляхъ открылись неожиданные уклоны. Обнаружились странные лабиринты переживаній, таящіе невѣдомое. Пути открылись тамъ, гдѣ, казалось бы, не могло быть никакихъ путей. Приблизился какой-то роковой рубежъ, за которымъ или смерть, или побѣда.

И вотъ съ тайнымъ страхомъ углубились зоркіе въ лабиринты переживаній, опасаясь, какъ бы изъ глубинъ не помчался на нихъ бычій ликъ сумасшедшаго минотавра, грозящаго съ ревомъ вонзить острые рога въ дерзновеннаго смѣльчака. Вотъ ужъ раздается протяжное стенанье въ глубинѣ переходовъ и земля содрогается отъ топота бѣшеныхъ копытъ. Еще мгновенье— и храбрецъ увидитъ предъ собой два огонька, сверлящіе темь.

Ночь „хмурая, какъ звѣрь стоокій", надвинулась изъ тайныхъ нѣдръ. Когда летитъ ночная буря,

Тогда густѣе ночь, какъ хаосъ на водахъ,
Безпамятство, какъ Атласъ, давитъ—душу.

Наступаетъ „всемірное молчанье", о которомъ поэтъ говоритъ:

Кто безъ тоски внималъ изъ насъ,
Среди всемірнаго молчанья,
Глухія времени стенанья,
Пророчески-прощальный гласъ!
Намъ мнится: міръ осиротѣлый
Неотразимый рокъ настигъ,
И мы въ борьбѣ съ природой цѣлой
Покинуты на насъ самихъ...

Самые чуткіе изъ насъ невольно затыкаютъ уши, чтобы не слышать ночныхъ бурь „стенающаго" времени—глухого рева тишины, похожаго на вопли обезумѣвшаго минатавра въ пустынномъ мракѣ ночныхъ лабиринтовъ. Невольно отводишь глаза отъ глубинъ къ поверхности сознанія, хотя и знаешь, что туда придешь неминуемо, что туда страшно итти.

Гладки поверхности сознанія, но на горизонтѣ тревога. На горизонтѣ встала туманная башня и глухо прогремѣла, блеснувъ огонькомъ. Кто поможетъ, кто знаетъ? Но молчатъ спящіе глубокимъ сномъ. Дряхлый старецъ, встревоженный бурнымъ порывомъ холоднаго вѣтра, перевернется съ боку на бокъ, бормочетъ спросонья: „Все спокойно: усни"... И опять замолчитъ въ блаженномъ невѣдѣньѣ.

Приближается часъ, когда

Ночь хмурая, какъ звѣрь стоокій,
Глядитъ изъ каждаго куста,

и безумно тоскуютъ ночныя души испуганныхъ. Проносится холодная буря ревучимъ, бѣшенымъ налетомъ, взметая прахъ, да башней высится съ горизонта глухонѣмой, синій Атласъ, какъ безпамятство навалившійся на сушу.

МАСКИ.

Есть существа загадочно-странныя. О существованіи ихъ не подозрѣваютъ сонные, потому что для нихъ эти существа такіе же люди, какъ и всѣ, ничѣмъ не отличающіеся отъ другихъ. Но какъ безкровные призраки, скользятъ они предъ зоркимъ—эти оборотни, надѣвшіе личину. Они все знаютъ. Они все видятъ. Но они не говорятъ. Ихъ глаза сквозятъ бездонными далями и змѣятся улыбкой ихъ уста. Ихъ лица—надѣтыя маски. Вглядись, сколько масокъ показалось среди насъ! Къ поверхностямъ сознанія снова приблизились забытые ужасы, и воскресла маска античной Греціи.

Глаза отражаютъ лишь то, на что устремлены. Куда вперили они загадочныя очи, если очи эти—разрывы, къ которымъ прижалась бездна. На усмѣхающихъ устахъ, исполненныхъ и страха, полуночный вѣтръ наигрываетъ одинокія

пѣсни свои: вотъ почему отъ ихъ словъ начинается сквознякъ. Есть опять захлебнувшіеся глубиной, но они надѣли личину сна и молчатъ о глубокомъ, чтобы никто не узналъ, надъ чѣмъ они повисли.

Изъ-подъ личины видимаго зіяетъ невидимое. Личина сливаетъ плоскость съ глубиной. Вотъ почему маски отмѣчены символомъ: кто-то глубокій заглянулъ въ истончившійся ликъ ихъ. Мы никогда не скажемъ, кто на насъ смотритъ тамъ, подъ личиной, но намъ жутко, когда за нами слѣдятъ замаскированные.

Говорятъ. что символъ—зерно миѳа, а въ созданіи миѳа геній сольется съ толпой *). По маскамъ узнаются заговорщики грядущаго дѣйства.

Трагическая маска—символъ созрѣвающаго дѣйства—несказаннымъ видомъ своимъ способна превратить созерцателя въ изваяніе—ужасная, глядящая пустотой, маска Горгоны въ ореолѣ змѣиныхъ волосъ.

Вотъ почему мы начинаемъ подозрѣвать, что лица, при всемъ благообразіи способныя заразить насъ страхомъ,—личины, изъ-подъ которыхъ уставился на насъ Медузинъ ужасъ.

ДѢЙСТВО.

Несказанное безмолвно. Не изсякаетъ потребность общенія у познавшихъ глубину несказаннаго. Наоборотъ, эта потребность возрастаетъ, потому что мучительно одиночество, когда отовсюду слѣдятъ за нами зоркія очи безвременья. Хочется вмѣстѣ видѣть, вмѣстѣ встрѣчать глубину. Слово не въ силахъ выразить несказаннаго: отстается музыка. Но музыка—призывъ къ дѣйству. И поскольку въ музыкѣ выражается безусловная основа бытія (воля), постольку она является безусловнымъ знаменьемъ дѣйства, выражающаго бытіе.

Несказанное словомъ можетъ быть сказано дѣйствіемъ. Трагическая маска, появившаяся среди насъ, зоветъ насъ, познавшихъ, къ общему дѣйству. Одинаковость опьяненій, устанавливающая круговоротъ душевныхъ вспышекъ, вотъ начало

*) См. статью Вячеслава Иванова „Поэтъ и чернь".

дѣйства. Вихревой круговоротъ отдѣльныхъ переживаній, пронизанныхъ другъ другомъ и слитыхъ музыкой въ пурпурное діонисическое пламя, возносящее зажженныхъ въ сапфирную чашу небесъ,—не долженъ ли такой круговоротъ создать и обряды кругового дѣйства, хороводы, пляски, пѣсни?

Будутъ дни, и опять на цвѣтущихъ весеннихъ лугахъ, средь фіалокъ и ландышей, подъ изступленное стенанье вопіющихъ длинныхъ трубъ, подъ хохочущій бубенъ завертятся при лунѣ обнаженные юноши въ тигровыхъ шкурахъ, увѣнчанные вѣнками изъ зеленыхъ листьевъ, чтобы цѣломудренной пляской освятить великое дѣйство.

ФРИДРИХЪ НИЦШЕ.

Слова—тѣни переживаній. Углубляя переживаніе, затрудняемъ его передачу. Въ душѣ остается избытокъ никому непередаваемыхъ восторговъ и страданій.

Какъ сердцу высказать себя?
Другому какъ понять тебя?
Пойметъ ли онъ, чѣмъ ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи:
Питайся ими и молчи!

Искусство перестаетъ удовлетворять. Вмѣсто бездонныхъ образовъ душа проситъ бездонной жизни. Художники, поэты, музыканты,—вотъ тѣ немногіе, кому доступно созерцаніе безднъ. А между тѣмъ художникъ, *изображая* бездонное, вмѣсто того, чтобы уйти въ бездну, удаляется отъ нея, отдѣлывается изображеніемъ, освобождается для новыхъ созерцаній. Передъ нимъ—круговоротъ созерцаній, а не круговоротъ дѣйствъ. Вотъ почему художникъ и не можетъ быть руководителемъ нашей жизни.

Ищешь *иного руководителя*, молчаливо прошедшаго надъ безднами, окончившаго путь отдыхомъ на томъ берегу Сквозь трагическій ликъ его, разорванный въ клочки, выступаетъ новый ликъ, обрѣтенный навѣки—ликъ ребенка, успокоеннаго на томъ берегу,—ликъ, глядящій на насъ съ улыбкой

мягкой грусти. Ужасныя, сіяющія черты утонченно прозрачны отъ радости, нѣжности, тишины.

Послѣдніе годы жизни Ницше тихо молчалъ. Музыка вызывала улыбку на его измученныхъ устахъ.

Когда насъ постигаютъ тайные ужасы, тайные страхи, никто изъ окружающихъ насъ не можетъ намъ принести утѣшенія. Безумный Ницше, конечно, зналъ, какъ подойти въ минуту тайной опасности и долгимъ взоромъ безъ словъ ободрить.

Прозрачно-тонкія, застывшія черты, бѣло-блѣдныя, то какъ надежда, то какъ предостереженіе, мелькаютъ намъ изрѣдка и въ толпѣ. Обернешься—видишь лишь спину да мягкую шляпу на тротуарѣ. Вотъ промелькнувшій силуэтъ уже скрылся за поворотомъ улицъ. И не знаешь, пригрезилось ли **все это**, или что-то, дѣйствительно, произошло.

Представляю себѣ гдѣ-нибудь на улицѣ изящный застывшій силуэтъ, бѣлое высоко поднятое лицо съ мягкими бѣлокурыми усами, въ бѣломъ цилиндрѣ, глубокій взоръ, дѣтскій, повитый кошачьей мягкостью, какъ туманомъ, въ которомъ могли бы сверкать стрѣлы тигриной ярости. Представляю себѣ руку, обтянутую перчаткой, сжимающую красный, сафьянный портфель,—силуэтъ, какъ видѣніе, скользящій среди улицъ.

Вотъ на той сторонѣ бѣгутъ два студента и почтительно снимаютъ свои шапочки, а онъ, спохватившись, точно очнувшись отъ сна, съ какой-то вкрадчивой учтивостью приподымаетъ свой бѣлый цилиндръ. Одинъ прохожій говоритъ другому: „Herr professor Nietzsche"...

АРТУРЪ НИКИШЪ.

У Артура Никиша странное лицо. Когда онъ тихо поднимается на свое мѣсто, медленно обводитъ музыкантовъ задумчивымъ взоромъ, осторожно поднимаетъ руку, словно утишая ревъ еще не грянувшихъ стихій, и потомъ, вытянувшись, какъ струна, преображенный, срываетъ громовые звуки, въ которыхъ звучатъ намъ

Глухія времени стенанья,—
Пророчески-прощальный гласъ,

когда изящная бѣлая рука его будто плаваетъ, замирая, будто таетъ въ воздухѣ—до чего знаменательно это лицо съ прищуренными очами! Блѣдное, блѣдное, со взбитыми волосами, свисающими надъ челомъ, съ треугольной, сѣдѣющей бородкой—будто ужъ видѣлъ когда-то этотъ давній ликъ, когда онъ вытягивался изъ сумрачныхъ волнъ хаоса съ грустной усмѣшкой, предостерегая отъ лабиринтовъ ужаса. И вотъ опять появилось старинное лицо дѣтскихъ сновъ, знаменуя возвратъ забытаго бреда...

А вотъ, замирая, вытянулъ руки и потомъ стремительно ихъ опустилъ и застылъ, точно оборвалъ пьяную истерику звуковъ. И тогда поднялась роковая тема симфоніи изъ старинныхъ лабиринтовъ.

Вотъ, какъ и прежде, помчался съ изступленнымъ воплемъ роковой бычій ликъ минотавра, разбивающій сердечныя надежды.

...Густѣетъ ночь, какъ хаосъ на водахъ,
Безпамятство, какъ Атласъ, давитъ душу...

ЧАРОДѢЙ.

Слушая исполненіе Гофманомъ баховскихъ фугъ начинаешь понимать, что и музыкѣ доступна аполлоновская отчетливость. Лучше оцѣниваешь остроумное опредѣленіе Шлегелемъ музыки, какъ текучей архитектуры. Слушая Никиша, душа разрываетъ плотины формъ и уносится въ хаотическомъ вихрѣ.

Мнѣ случалось бывать на репетиціяхъ Никиша. Я поражался тогда сознательностью, какая проглядывала у него въ пониманіи извѣстныхъ мѣстъ симфоніи. Спокойно и толково мотивировалъ онъ передъ оркестромъ необходимость извѣстнаго замедленія или ускоренія темпа, какъ бы приглашая ихъ свободно и сознательно раздѣлить его взгляды. Я убѣдился тогда воочію, что образцовая отчетливость, своеобразность пониманія, ясность деталей—все это результатъ долгой и тщательной обдуманности, гдѣ такъ называемому „нутру“ нѣтъ мѣста.

Помню, въ C-dur-ной симфоніи Шуберта онъ сознательно выдвигалъ тѣ мѣста, которыя обыкновенно проходятъ незамѣченными. Результаты получились удивительные. Шубертовская симфонія предстала, вся углубленная. Формальный рисунокъ

ея сталъ просвѣчивать. На фонѣ его выступали бездонныя дали діонисическихъ ужасовъ.

Но когда все разучено и тысячи ждутъ отъ него божественныхъ звуковъ, тихо выходитъ на эстраду, осторожно обводитъ всѣхъ чарующимъ взоромъ, медленно поднимаетъ руку и потомъ, вытянувшись, какъ струна, открываетъ каскадъ звуковъ. Искрометное вино вдохновенія брыжжетъ изъ прищуренныхъ очей его, какъ заря, какъ златопурпурный огонь.

ИЗСТУПЛЕННЫЙ.

Видѣнья протягиваются надъ пропастями духа.

Точно кричитъ изступленный, разбившій о скалу свирѣль: „Я теперь одинъ! Что пьянишь меня, солнце, винотворецъ? Я все забылъ! Пропасть оскалилась тишиной! Страшно мнѣ! Куда я попалъ? Уже здѣсь нѣтъ никого! Все ушло—кануло!"

Вьются птицы надъ нимъ—вопіющія трубы восторга—и кричатъ, бѣлогрудыя. Міровые атомы проливаютъ свѣтъ. Свѣтъ все затопилъ! Струи свѣта пробили жадно дышащую грудь. Струи свѣта впились въ сердце—золотыя стрѣлы, золотыя!

Леопардовая шкура бьется за плечами изступленнаго. Въ пляскѣ прижалъ онъ терньи къ бѣло-блѣдному челу. Бѣло-блѣдное чело изорвано терньями. Оно источаетъ кровь. И кричитъ, ликуя: „Меня нѣтъ! Меня нѣтъ! Моя кровь претворилась въ вино! Приходите ко мнѣ, пейте, пейте, терзайте—

—озаренные свѣтомъ вечернимъ, пурпуръ крови въ вино претворяйте—въ золотое, закатное пьянство—

—претворяйте, о, вы, вино-пурпурные!"

Былъ пьяный счастьемъ. Но онъ душу закату открылъ, и сошелъ на него ярко-пурпурный огнь. Се—горящій фитиль благовонныхъ весеннихъ эѳировъ.

ПОХМЕЛЬЕ.

Проводя рукой по волосамъ, повертываетъ Артуръ Никишъ къ восторженнымъ толпамъ свое усталое блѣдное лицо знако-

мое, осторожно кланяется и потомъ тихо уходитъ съ опущенной головой, чтобы вновь вернуться.

ПРОСВѢТЪ.

Лишь только ненастныя птицы, стеная, помчатся и синія толпы Атлантовъ полѣзутъ, какъ горы, на васъ — знайте вы, ночныя души, таящія грозу, что вкусите сладость восторга безмѣрнаго. Никто не узнаетъ блаженствъ тѣхъ, коль бури и смерти пугается. Себя отдавайте всѣмъ вѣтрамъ, всѣмъ грозамъ—о, души ночныя!

Вотъ наплываетъ на васъ синій и бурный гигантъ съ золотовиннаго неба. Вотъ замахнулся на васъ онъ громобойной скалой. Дымныя длани его въ вечеровыхъ небесахъ.

Души ночныя, таящія грозы, не бойтесь!

Изъ нѣжности шелковой сотканный пара, гигантъ громобойный дождемъ золотымъ изольется. Струйками золота, въ зоряхъ сверкая, къ морю родимому снова вернется—

—къ великому морю,

чей вздохъ бирюзовый отъ влаги его оторвалъ, вознеся въ небеса сине-блѣднымъ гремящимъ комкомъ.

1904.

ОКНО ВЪ БУДУЩЕЕ.

КРУГОВОРОТЪ.

Милліоны столѣтій летятъ въ пространствахъ и смываютъ солнца, и смываютъ другъ друга, какъ мимолетныя волны.

Здѣсь міръ упалъ на міръ. И остывшія планеты опять запылали.

А тамъ сгущается одинокая туманность, чтобы нѣкогда разродиться солнцами и бездну пылающихъ драгоцѣнностей выбросить къ берегу временъ. Народы будутъ воевать съ народами среди неизмѣнныхъ невѣдомыхъ пространствъ на холодной корѣ огня, рвущагося изъ нѣдръ сотнями вулкановъ.

Все потомъ разсѣется. Извѣстное захлебнется неизвѣстностью, и этотъ городъ съ домами, дворцами и храмами разлетится, какъ старинный призракъ, уже не разъ смущавшій тишину Вѣчности.

Неизвѣстное сгущало туманности. Китайскіе мудрецы его называютъ „Тао“. „Тао“ сотрясаетъ эѳирныя складки міровъ. Изъ эѳирныхъ складокъ разсыпаются, какъ разорванные брызги ракетъ, милліоны искристыхъ образовъ.

„Тао“ всегда мелькаетъ. То летитъ оно блѣднымъ жемчугомъ въ лазурномъ атласѣ, то срывается съ кручи и брызжетъ въ граниты дождемъ. Мы говоримъ тогда, что видимъ идею.

Мы,—существа, возникшія на холодной корѣ огненнаго бреда,—мы заплели лучезарную сущность въ паутинныя ткани понятій. И когда глядитъ на насъ „Тао“, раздвигая паутину, мы говоримъ, что приходитъ безуміе.

Но развѣ мы не безумны, когда одиноко отдыхаемъ въ старинной неизвѣстности и все близкое расплывается, какъ туманность, въ міровомъ.

Не странно ли намъ тогда, что вырѣзы въ необъятность мы зовемъ **окнами**, а блещущій пламенникъ—**лампой**?

СИМВОЛЪ.

Лучъ свѣта можетъ пронизать рядъ призрачныхъ стеколъ. Онъ не можетъ распластать на нихъ дѣйствительность. Нужно превратить стекло въ зеркало, покрывъ его амальгамой. Только тогда безмѣрность міра опрокинется въ зеркальной поверхности.

Вотъ какимъ должно быть знаніе, потому что понятіе—стекло, а зеркало—это понятіе, возведённое къ идеѣ.

У каждой вещи есть своя тѣнь. Эта тѣнь идеи—понятіе. Но понятіе не идея.

Идея можетъ соприкасаться съ понятіемъ, какъ касательная съ окружностью, въ одной только точкѣ. Эта возможность мимолетнаго касанія—источникъ вѣчныхъ заблужденій, потому что идею смѣшиваютъ съ понятіемъ. Задача логическаго процесса мысли—возвести уясняемое понятіе къ идеѣ какъ бы передвиженіемъ его по окружности до мѣста касанія этой окружности съ прямой. Данныя внѣшняго опыта совпадаютъ тогда съ данными внутренняго. Изумленно **видишь** тамъ, гдѣ еще недавно понималъ.

Среди равномѣрно озаренной поверхности мышленія образуется пролетъ, откуда начинаетъ бить свѣтовой снопъ.

Въ искусствѣ мы познаемъ идеи, возводя образъ къ символу. Символизмъ—это методъ изображенія идей въ образахъ. Искусство не можетъ отрѣшиться отъ символизма, который можетъ быть то замаскированъ (классическое искусство), то явенъ (романтизмъ, неоромантизмъ). Въ искусствѣ всегда есть нѣчто соединящее. Здѣсь берется моментъ, когда раздвигаются складки міровой паутины: **то, что было внѣшнимъ, перестаетъ имъ казаться.** Сопоставленіе предмета или частей его съ другимъ предметомъ возводитъ данный предметъ **въ нѣчто третье. Это третье** становится отношеніемъ, соединяющимъ многое въ одно, т.-е. символомъ. И поскольку въ этомъ отношеніи сопоставляются относительныя (феноменальныя) черты предметовъ, постольку оно вскрываетъ относительность относительнаго, направляя этимъ способомъ отъ противнаго

внутреннее зрѣніе къ тому, что выступаетъ изъ-подъ личины относительности, разъ эта личина обнаружена. Вотъ почему въ символизмѣ всякое усложненіе отношеній полнѣе обнаружитъ внутреннее, что выступитъ изъ-подъ сложности. Вотъ почему средства изобразительности (сравненіе, метафора, метонимія и т. д.) являются орудіемъ символизма. Символъ— оболочка идеи, оболочка „Тао".

Если понятіе можетъ быть возведено къ идеѣ, а образъ къ символу, если символъ всегда является оболочкой идеи, то въ символизмѣ завязывается узелъ между вершинами знанія и интуиціи. Дается начало методу, объединяющему знаніе съ творчествомъ. Тутъ обнаруживается, что данныя различныхъ методовъ являются проекціей одного и того же на разныя плоскости бытія. Открывается возможность искать эзотерическій смыслъ тѣхъ или иныхъ внѣшне-очерченныхъ истинъ. Изъ-подъ формулы Ванъ-деръ-Ваальса можетъ сквозить намъ то, что въ лазури лѣпило облака, что нанизывало эти облака въ одно ожерелье и протягивало его по горизонту.

Если символъ постигается изъ отношенія двухъ явленій, соприкоснувшихся въ одномъ, то отношеніе сущности (музыки) къ ея проявленію рождаетъ особый классъ символовъ—трагическихъ. Характеромъ отношенія идеи къ видимости опредѣляется наше міропониманіе: или различіе образовъ уничтожается, погружается въ глубину, или сама глубина, воплощаясь въ это различіе, придаетъ имъ все большую отчетливость. Здѣсь коренится неизбѣжная двойственность отношенія къ трагическому мифу. „Мы смотрѣли на драму и проникали ясновидящимъ взоромъ", говоритъ Ницше, „во внутренній міръ, волнуемый ея мотивами, и притомъ намъ казалось, что передъ нами развертывается не болѣе, какъ символическая картина. Абсолютная ясность картины не удовлетворяла насъ, ибо казалось, что она одновременно что-то скрываетъ и открываетъ"... Трагическая маска, глядящая на насъ съ улыбкой Медузы, возбуждаетъ недоумѣніе. Что глядитъ на насъ изъ-подъ нея? Не пустота ли уставилась на насъ? Что намъ дѣлать, если мы сорвемъ маску и увидимъ, что подъ ней некому прятаться? Какая сила заключена въ роковой улыбкѣ Медузы Горгоны, прикованной къ щиту неизвѣстнаго намъ Персея, если эта

маска способна иногда превратить насъ въ ужаснувшіяся каменныя изваянія. И, однако, этотъ ужасъ призраченъ. Не способна ли ослѣпить насъ неожиданно блеснувшая изъ-подъ туманныхъ складокъ жизни лучезарность? Быть можетъ, въ слѣдующій моментъ лучи разобьютъ огромное черное пятно, призрачно выросшее между нами и свѣтомъ. На насъ уставится бѣлый ликъ, на насъ блеснутъ молнійные доспѣхи Персея— новаго Аполлона, явленнаго намъ. „Всюду, гдѣ бурно вздымаются діонисіанскія волны", говоритъ Ницше, „долженъ снизойти также и скрытый облакомъ Аполлонъ".

Не окажется ли подчасъ ужасная маска Горгоны, окруженная ореоломъ змѣиныхъ волосъ, туманнымъ облакомъ, съ которымъ незамѣтно пришло къ намъ лучезарное божество. Вотъ разсѣялось облако. Вотъ нѣтъ его.

Змѣевидныя полоски сѣрыхъ тучекъ пролетаютъ, обнажая блескъ божественныхъ доспѣховъ.

МИСТЕРІЯ.

Вопросъ объ отношеніи діонисовскаго начала къ аполлоновскому впервые у Ницше выростаетъ во всемъ своемъ всемірно-историческомъ смыслѣ.

Мистерія дала формы для музыкальной драмы. Бездны, ею обнаруживаемыя, впослѣдствіи оказались затянутыми паутинною тканью александрійскаго эклектизма. Теперь мы видѣли, какъ изъ-подъ этой ткани опять брызнула на насъ музыка. Не является ли отсюда мистерія конечнымъ звеномъ переживаемой эволюціи? Разъ это такъ, разъ драма переходитъ въ мистерію, актеръ долженъ стать священнослужителемъ, а зритель—участникомъ таинствъ. Драма переходитъ въ жизнь для ковки изъ нея священныхъ символовъ. То, что въ моментъ трагическаго дѣйствія заставляло насъ устремлять взоры какъ бы за миѳъ, для постиженія его священнаго, прообразовательнаго смысла—это и есть благая вѣсть о новомъ днѣ, въ который трагическая маска слетитъ съ лица давно ожидаемаго божества, грядущаго въ міръ. Ницше, неизмѣнно подчеркивающій слѣдствія, вытекающія изъ его мысли, молчитъ здѣсь, какъ могила. Слишкомъ хорошо понималъ онъ опасность назвать послѣдній выводъ

нашей культуры мистеріей. Этотъ выводъ поставилъ бы его въ необходимость говорить о религіи и притомъ съ совершенно новой, быть можетъ, убійственной для него самого стороны.

Вотъ почему онъ искалъ спасенія въ музыкѣ, называя музыкальную драму послѣднимъ звеномъ, завершающимъ культуру. Вотъ почему онъ поспѣшилъ именемъ Вагнера замкнуть приблизившіяся линіи поэзіи и музыки, упустивъ тотъ фактъ, что Вагнеръ только одинъ изъ піонеровъ, возвѣщающихъ намъ о сліяніи поэзіи съ музыкой—сліяніи, неизбѣжно ведущемъ къ мистеріи. Въ дальнѣйшемъ приближеніи къ центральному пункту перевала нашей культуры Вагнеръ Парсифалемъ ясно далъ намъ понять, что это за пунктъ. Онъ заговорилъ, правда, еще неумѣло тамъ, гдѣ Ницше откусилъ бы себѣ языкъ; понятно, Вагнеръ оказался измѣнникомъ для Ницше. Тогда Ницше дѣлаетъ свой роковой скачокъ отъ Вагнера къ Бизе, отъ Шопенгауэра къ позитивизму. Этотъ скачокъ отразился неизгладимо на всей дальнѣйшей дѣятельности Ницше, внося хаосъ и скепсисъ туда, гдѣ еще не можетъ блеснуть солнце.

Если бы Ницше посмотрѣлъ въ глаза приблизившемуся будущему, онъ не могъ бы отъ оперъ Вагнера ждать чего-либо истинно-трагическаго. Углубленный до мистріи трагизмъ неизбѣжно связанъ съ простотой. Въ древности собирались люди для молитвъ передъ статуей бога. Теперь воздвигаются театры съ вертящейся сценой. Но истинная молитва отсутствуетъ. Если сущность мистеріи религіозна, не въ драмѣ и не въ оперѣ она должна возникнуть.

ОЛЕНИНА-Д'АЛЬГЕЙМЪ.

Когда передъ нами она—эта изобразительница глубинъ духа—когда поетъ она намъ свои пѣсни, мы не смѣемъ сказать, что ея голосъ не безукоризненный, что онъ прежде всего невеликъ.

Мы забываемъ о качествахъ ея голоса, потому что она больше, чѣмъ пѣвица.

Отношеніе музыки къ поэтическимъ символамъ углубляетъ эти символы. Оленина-д'Альгеймъ съ замѣчательной выразительностью передаетъ эти углубленные символы. Она оттѣня-

етъ свое отношеніе къ передаваемымъ символамъ безподобной игрой лица. Поэтическій символъ, осложненный отношеніемъ къ нему музыки, преображенной голосомъ и оттѣненной мимикой, расширяется безмѣрно. Идея выпукло выступаетъ изъ расширеннаго, углубленнаго символа. Наконецъ, умѣлый подборъ символовъ даетъ возможность проще выразиться идеѣ.

Вотъ почему она, берущая столь сложный аккордъ на струнахъ нашей души, переступаетъ черту музыки и поэзіи. Мы не можемъ себѣ представить искусство, полнѣе соединяющее поэзію съ музыкой, внѣ драмы и оперы. Но драма и опера сложностью средствъ, необходимыхъ для ихъ исполненія, ослабляютъ непосредственно бьющую струю Вѣчности. Современная драма и опера грозятъ пасть подъ бременемъ осложнившейся художественной техники. Вотъ почему духовный потенціалъ, обнаруженный драмой и музыкой, долженъ перейти на нѣчто простое, упраздняющее то и другое, чтобы подняться на еще большую высоту. Не должна ли рождающаяся мистерія принять огненную форму пѣсенныхъ пророчествъ?

Абсолютное сліяніе музыки съ поэзіей возможно только въ душѣ человѣка. Вотъ почему соединеніе музыки съ поэзіей способно рождать не художественныя произведенія, а личности, сильныя духомъ. Эти личности должны стать прообразомъ будущаго священства.

Появленіе Владиміра Соловьева, Никиша, Олениной-д'Альгеймъ знаменательно для нашей культуры. Миновала эпоха геніевъ и великихъ мыслителей. На смѣну имъ то здѣсь, то тамъ являются передъ нами лица, въ которыхъ мы видимъ пророчественный паѳосъ, которымъ надлежитъ въ будущемъ соединить жизнь съ мистеріей.

Оленина-д'Альгеймъ развыртываетъ передъ нами глубины духа. Какъ она развертываетъ эти глубины и что обнаруживаетъ передъ нами—на всемъ этомъ лежитъ тѣнь пророчествованія о будущемъ. Вотъ почему съ особенной настойчивостью напрашивается мысль о томъ, что она сама—звено, соединяющее насъ съ мистеріей.

Наше сознаніе—тонкая граница между подсознательнымъ и сверхсознательнымъ. Различныя отношенія между данными психическими сферами придаютъ измѣнчивость этой границѣ.

Вводя новыя комбинаціи-эмоціи въ нашу душу посредствомъ развертываемыхъ символовъ, мы даемъ новый матеріалъ нашимъ нервамъ. А поскольку та или иная атмосфера нервныхъ воздѣйствій является почвой для новой перегруппировки матеріала нашей сознательной дѣятельности, эта атмосфера способна вліять на измѣненіе границы между сверхсознательнымъ и подсознательнымъ. Мистика, брызжущая изъ старинныхъ пѣсенъ въ исполненіи Олениной-д'Альгеймъ, можетъ оказаться рычагомъ, на которомъ впослѣдствіи люди перевернутъ всю дѣйствительность. Измѣняя нашу психику, они въ состояніи измѣнять не только частные элементы сознанія, но и общія формы его.

Внѣшне опредѣляемая, религія является системой послѣдовательно развертываемыхъ символовъ. Эта внутренняя связность символовъ отличаетъ религіозное откровеніе отъ художественнаго творчества. Съ внѣшней стороны граница между искусствомъ и религіей отсутствуетъ. Существуетъ лишь разность въ качествѣ и количествѣ образовъ, внутренне связанныхъ. Назначеніе искусства—выраженіе идей; углубленіе же и очищеніе каждой идеи неизмѣнно расширяетъ эту идею до міровой. Тутъ выступаетъ религіозный оттѣнокъ всякой идейности въ искусствѣ.

Символъ поэтому, углубленный и расширенный аналогично идеѣ, связанъ съ міровымъ символомъ. Этотъ послѣдній—неизмѣнный фонъ всѣхъ символовъ. Такимъ символомъ является отношеніе Логоса къ міровой Душѣ, какъ мистическому началу человѣчества. Вотъ почему основанія символизма всегда религіозны. Вотъ почему сложность затрогиваемыхъ идей-символовъ пѣніемъ Олениной-д'Альгеймъ накладываетъ на нее печать религіознаго служенія.

КОНЦЕРТЪ.

Съ крѣпко-подвязанной маской на лицѣ среди озаренныхъ электричествомъ залъ скользитъ чей-то безпечно-небрежный черный контуръ. Надъ бездною скользятъ дамы, наводя лорнеты и обмахиваясь вѣерами. Надъ бездною колышутся фалды сюртуковъ, застегнутыхъ на всѣ пуговицы. Всѣ безъ

исключенія затыкають масками зіяющую глубину своихъ душъ, чтобы изъ пропастей духа не потянуло сквознякомъ. Когда дуетъ Вѣчность, эти люди боятся схватить міровую лихорадку.

Кто-то кому-то шепчетъ: „Талантливая пѣвица"... И только?

Нѣтъ, нѣтъ, конечно, не только, но не спрашивайте ни о чемъ, не срывайте съ души покрововъ, когда никто не знаетъ, что ему дѣлать съ подкравшейся глубиной. Слишкомъ все неожиданно. Какъ обнаружить карликамъ порывъ титана— великія чувства ужасаютъ, когда приходятъ безъ великихъ дѣлъ. Странна она на концертной эстрадѣ, которая, открывъ глаза спящимъ, покидаетъ ихъ вмѣсто того, чтобъ вести ихъ къ солнцу. Пусть ужъ подскакиваютъ, пряча душу, тѣ два господина: вотъ они щелкаютъ пальцами по афишѣ. Вотъ наклоняютъ они другъ къ другу свои лица, точно заговорщики, чтобы обмѣняться пошлостью. Вѣдь не поверхность приблизилась къ поверхности, а два черныхъ провала глубины, закрытые масками.

Но тише, тише.

Высокая женщина въ черномъ какъ-то неловко входитъ на эстраду. Въ ея силуэтѣ что-то давящее, что-то слишкомъ большое для человѣка. Ее бы слушать среди пропастей, ее бы видѣть въ разрывахъ тучъ. Въ рѣзкихъ штрихахъ ея лица простота сочеталась съ послѣдней исключительностью. Вся она—упрощенная, слишкомъ странная. Неопредѣленные глаза жгутъ насъ непомѣрнымъ блистаньемъ, точно она приближалась къ звѣздамъ сквозь пролеты туманной жизни.

Поетъ.

О томъ, что мы забыли, но что насъ никогда не забывало,—о зарѣ золотого счастья. И зарѣ той не будетъ предѣла, потому что счастью не будетъ предѣла. Оно будетъ безконечно. Стенанія ея, точно плачъ зимней вьюги о томъ, какъ братъ убилъ брата... Изъ далекихъ міровыхъ пространствъ раздается жалоба стараго Атласа, въ одиночествѣ поддерживающаго міръ.

Ich unglücksel'ger Atlas! eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen muss ich tragen...

Надо помочь старому титану. Зычный Атласъ, повитый тучами на горизонтѣ, куда убѣгаешь ты вмѣстѣ съ горизонтомъ отъ насъ, чтобы снова плакаться на свое одиночество?

Черные контуры сюртучниковъ, ихъ маски становятся прозрачно-стеклянными. Все утопаетъ въ старинномъ міровомъ пространствѣ. Это оно вѣчно лѣпитъ свои грезы и вращаетъ солнцами.

Здѣсь міръ упалъ на міръ. И холодныя планеты запылали. Рвутся красные языки огня, точно рыжіе волосы, влекомые вѣтромъ.

А тамъ сгущается одинокая туманность, чтобы нѣкогда разродиться солнцами—алыми яхонтами, міровыми аметистами и бездну драгоцѣнностей выбросить къ берегу временъ. Народы будутъ воевать съ народами среди неизмѣнныхъ, невѣдомыхъ пространствъ. Все потомъ разсѣется. Извѣстное захлебнется неизвѣстностью, и этотъ городъ съ домами, дворцами и храмами разлетится какъ старинный призракъ, уже не разъ смущавшій тишину Вѣчности.

То, что казалось прозрачнымъ и сквозило бездной міра, вотъ оно опять потускнѣло и ничѣмъ не сквозитъ. Вотъ стоитъ она онѣмѣвшимъ порывомъ. Стройная ель, обезумѣвшая отъ горя, такъ застываетъ въ мольбѣ.

Но она уходитъ. Громъ рукоплесканій раздается ей вслѣдъ. Безцѣльны порывы титана у карликовъ. Великія чувства и малыя дѣла.

Маскарадъ возобновляется. Платья шелестятъ. Маска спрашиваетъ маску: „Ну что?" Маска отвѣчаетъ маскѣ: „Удивительно".

Оживленныя рѣчи и слишкомъ рѣзвые жесты. Студентъ отхлопалъ ладоши. Подскакиваютъ сюртучники. Развѣваются фалды ихъ одеждъ.—

— Зловѣщій танецъ замаскированныхъ надъ все той же пропастью.

Когда она поетъ, все сквозитъ глубиной. Но если хочешь окунуться въ эти бездны, неизмѣнно пока разбиваешься о плоскость.

Когда же это кончится?

1904.

ФЕНИКСЪ.

ЕГИПЕТЪ.

Старческій ликъ пустыни глядитъ тысячелѣтней думой. Самумъ взвиваетъ и развиваетъ песочные локоны. О томъ же, все о томъ же звучатъ стоустые голоса вѣтра. Дымный столбъ песковъ тяжело взлетаетъ, грозитъ безводьемъ, сухостью грозитъ странѣ благодатной.

Египетъ—страна благодатная. Исконн здѣсь идетъ борьба жизни и смерти. И вѣчно наплываетъ Тифонъ изъ желтой тучи песочной и взлетаетъ, и взлетаетъ, и летитъ, и летитъ столбъ за столбомъ, точно стройная пальма. Такъ бурые пальмовые лѣса безостановочно несутся на Египетъ изъ Сахары, засыпая плодородныя поля. Такъ бьетъ пустыня въ плодородное тѣло Египта. Египетъ—міровой барабанъ, огромный, оповѣщающій насъ о борьбѣ солнца съ тьмою.

Удивительно ли, что много религіозныхъ тайнъ, скрытыхъ въ культурѣ эллинской, а также и іудейской, имѣютъ корни свои въ Египтѣ. Не разъ отсюда вылеталъ Фениксъ религіознаго пожара, снова и снова возрождаясь изъ пепла исторіи. Самое ученіе о воскресающемъ возрожденіи имѣетъ въ Египтѣ свое глубокое основаніе.

Какъ трогательна легенда о чудной птицѣ—орлоподобномъ Фениксѣ. Каждые 500 лѣтъ прилетаетъ Фениксъ изъ Аравіи въ Иліополь умирать. Фениксъ—солнечная птица, посвященная Озирису. Фениксъ—сама душа солнечнаго бога.

Египетъ исконн стоялъ на границѣ между жизнью и смерью. Египетъ создалъ примѣчательные образы, знаменовавшіе побѣду смерти. На границѣ песковъ необозримыхъ Египетъ воздвигъ каменное тѣло исполина Сфинкса. Это—символъ звѣринаго прошлаго. Это—торжество смерти.

Но и Египетъ же колыбель молнійныхъ миѳовъ о ясной птицѣ, умирающей и воскресающей въ третій день по писанію. Уже дана въ символѣ этомъ религіозная трагедія страдающаго воскресенія, лучомъ будущаго озарившая всѣ культуры. Фениксъ — вѣчное воскресеніе — огнемъ свѣтоносныхъ перьевъ, точно зарей свѣтящей, попаляя, плавитъ тяжелое прошлое. Разсѣиваются сфинксы, искони залетѣвшіе въ священную страну вмѣстѣ съ желтыми тучами песочными.

Искони крылатые сфинксы чертили лазурь Египта, напоминая взвизгнувшихъ въ вѣтрѣ ласточекъ, рѣжущихъ воздухъ остро-пурпурнымъ крикомъ. И не разъ-то на нихъ, быть можетъ, устремлялъ фараонъ разсѣянно взоръ свой, выходя освѣжиться на ступени дворца, замышляя, быть можетъ, казнь младенцамъ еврейскимъ.

ФЕНИКСЪ И СФИНКСЪ.

Сфинксъ и Фениксъ—образы борьбы единой. То, что живописуетъ эти образы, есть нѣкая цѣльность. Разность въ пониманіи данной цѣльности изображаетъ ее то какъ побѣду прошлаго (сфинксъ), то какъ побѣду будущаго (фениксъ). Сфинксъ и Фениксъ противопоставлены другъ другу. Кто сумѣетъ превратить тайну Сфинкса въ ничто, пойметъ, что и нѣтъ въ Сфинксѣ никакой тайны. Тотъ хоть разъ въ жизни да видѣлъ искряное перо Феникса, зарницей самоцвѣтной взмахнувшее по горизонту нашихъ чаяній.

Сфинксъ—это, собственно говоря, непонятый Фениксъ. Это стремленіе къ жизни безъ цѣннаго отношенія къ жизни. Бытіе истиннаго и цѣннаго подмѣняется бытіемъ вообще. Живое становится животнымъ. Сфинксъ и Фениксъ—единый символъ по существу. Но въ сознаніи созерцателя они двоятся на день и ночь, утро и вечеръ, будущее и прошлое, окрыленно легкое и неподвижно каменное. Сфинксъ и Фениксъ тогда являются противопоставленными другъ другу. Это—начала борющіяся.

Откровеніе слова орлинаго противопоставляется откровенію слова звѣринаго. Но Звѣрь Апокалипсиса является послѣдней разгадкой сфинксовъ. Но крылатый орелъ Іоаннова

Откровенія опрозрачиваетъ мнѣ о горящемъ и воскресающемъ Фениксѣ.

Горній орелъ—птица, а всякая птица—окрыленный гадъ, т.-е. драконъ. Можно и орла превратить въ дракона: такъ говорятъ намъ чары магіи. Но и обратно: въ самомъ драконѣ можно выдѣлить черты птичьи.

Это значитъ – изгнать бѣса изъ чертъ звѣриныхъ. Тайна Феникса бѣсовъ изгоняетъ, научая ходить по водамъ. Вѣрующій въ тайну фениксову „не судится, а невѣрующій уже осужденъ... Судъ же состоитъ въ томъ, что свѣтъ пришелъ въ міръ; но люди болѣе возлюбили тьму“ (Іоаннъ, гл. III, 18, 19). Сфинксъ и Фениксъ борются въ нашихъ душахъ. И на всемъ, что есть произведеніе духа человѣческаго, лежитъ печать Феникса и Сфинкса. Вотъ почему и изъ строя мыслей, и въ произведеніяхъ искусства и науки, и въ общественномъ творчествѣ воскресаютъ вѣщіе образы Египта: Фениксъ и Сфинксъ.

Они противопоставлены въ одномъ направленіи. Въ другомъ они являются нераздѣльными. Тайна заключается въ томъ, что Фениксъ не содержится въ Сфинксѣ. А Сфинксъ—половина цѣльнаго Феникса. Сгорая огнемъ, Фениксъ умираетъ. Фениксъ разсѣивается пепломъ. Есть смерть Феникса. Но Сфинксъ — это побѣда звѣринаго прошлаго надъ будущимъ. Но Сфинксъ и есть именно смерть. И Сфинксъ и Фениксъ одинаково разсѣиваются пылью и прахомъ: Фениксъ добровольно прилеталъ для этого, Сфинксъ—противоборствуя. Оба борются съ рокомъ. Одинъ —явной враждой, другой—любовью побѣждаетъ рокъ. И Фениксъ возстаетъ живой и цѣльный. Вотъ почему борьба Сфинкса съ Фениксомъ не есть борьба началъ равноправныхъ, а борьба частей съ цѣлымъ.

Это борьба жизни вообще съ жизнью творческой. Но жизнь вообще вытекаетъ изъ творчества. Жизнь—часть творчества.

Сфинксъ—половина Феникса. Въ этой половинности и заключается неизбѣжная гибель его, какъ начала срединнаго и обособленнаго.

ОБЩЕСТВО И ГОСУДАРСТВО.

Общество — живой, цѣльный организмъ. Начала государственныя выдѣляются, какъ часть началъ общественныхъ. Го-

сударство, отвлеченное отъ силъ общественныхъ, его образовавшихъ, давитъ насъ гнетомъ звѣринымъ. Есть только часть, возвысившаяся надъ цѣлымъ—государство, ставшее самоцѣлью.

И поскольку начала государственной жизни, оформленныя обществомъ, становятся впослѣдствіи формами развитія силъ общественныхъ, постольку начала эти становятся прошлымъ, насилующимъ настоящее и будущее. Есть подчиненіе цѣлаго частямъ въ подчиненіи живого начала началу, отвлеченному отъ него.

Тутъ неминуемо возникаетъ конфликтъ въ пониманіи общественнаго развитія. Является вопросъ: есть ли жизнь общественная развитіе и приближеніе цѣлей конечныхъ, или это развитіе механическое, подчиненное законамъ суроваго рока? Въ зависимости отъ рѣшенія этого вопроса общественная жизнь воскрешаетъ предъ нами то темный образъ Сфинкса, то яростный полетъ обезумѣвшаго Феникса.

Передъ нами развертывается серія ученій, подчиняющихъ жизнь общества государственнымъ законамъ, а также и рядъ попытокъ освободиться отъ государства. Эволюція государственныхъ воззрѣній неизбѣжно ведетъ насъ къ циклу ученій, объединенныхъ наименованіемъ соціализма. Изученіе нормъ экономическаго строительства кладется въ основу воззрѣній соціалистическихъ.

Соціализмъ—послѣднее звено въ развитіи идеи государственной, единственное ученіе о государствѣ, послѣдовательно развертывающее свои логическія посылки, всецѣло основанныя на данныхъ экономической науки. Только съ нимъ и приходится серьезно считаться, приводя въ соприкосновеніе идею эволюціоннаго развитія общества съ идеей государственной.

Вотъ почему, независимо отъ своего отношенія къ государственнымъ воззрѣніямъ на общество, мы призываемъ всѣхъ подъ знамя соціализма въ борьбѣ государственныхъ ученій другъ съ другомъ. Соціализмъ—дѣйствительное объединяющее ученіе. Только съ объединеніемъ государственныхъ ученій возможно не только поставить ребромъ вопросъ объ отношеніи общества, но и практически рѣшить оный.

Но, сочувствуя соціализму, мы въ то же время оставляемъ за собой право нанести ему смертельный ударъ въ день, когда онъ восторжествуетъ.

Соціалистическое государство — Сфинксъ. Пустота и небытіе смотритъ изъ его темныхъ глазъ.

Если механическое развитіе общества весь окрыленный полетъ исторіи сводитъ къ факторамъ матеріальнымъ съ роковой необходимостью, нельзя ставить цѣли культурѣ. А вѣдь только опредѣленная цѣль можетъ воздѣйствовать на мою волю. Вѣдь всякій поступокъ опредѣляется цѣлесообразностью.

Если механика лежитъ въ основѣ историческаго развитія народовъ, всякій поступокъ предопредѣляется. Всѣ мои поступки тогда лишены разумнаго основанія. Я — автоматъ: но тогда не стоитъ радоваться, не стоитъ горевать, не стоитъ бороться.

Буддизмъ и небытіе глядятъ изъ мертвыхъ впадинъ соціальнаго Сфинкса, если онъ воздвигается на границѣ съ песками смерти, если онъ — цѣль, а не средство, остановка, а не переходъ.

Но можно разсматривать соціалистическое государство, и какъ переходъ къ свободной общинѣ, въ которой мы утверждаемся какъ боги и цари. Урегулированіе экономическихъ отношеній тогда не созданіе окаменѣлаго Сфинкса на границахъ государственнаго творчества, а взлетъ Феникса жизни на молнійныхъ перьяхъ изъ развѣяннаго праха государственной жизни.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО.

Современные гносеологи нормы познанія отдѣляютъ отъ формы мышленія. Они относятъ къ идеѣ долженствованія познавательныя нормы. Такое міропониманіе устанавливаетъ практическій характеръ самого познаванія. Но идея долженствованія основополагаетъ и предопредѣляетъ бытіе. Она является не существующей, не данной категоріей мышленія. Бытіе оказывается подчиненнымъ сужденію. Но и само сужденіе получаетъ творческій характеръ.

„Да будетъ" — этотъ первоначальный актъ творчества сопровождаетъ сужденіе. Такъ было въ первый день творенія. Такъ есть. Такъ будетъ. Этимъ творящимъ актомъ разсуждающее „Я" выносится изъ области бытія. Оно основополагается

внѣ образовъ жизни и смерти. Норма долженствованія оформливаетъ творчество. Норма долженствованія — единственная познавательная норма. Познаніе оказывается вѣчно звѣзднымъ водометомъ сотворенныхъ цѣнностей. Оформленныя цѣнности возсоздаютъ предъ творчествомъ разсуждающимъ „Я" картину мірового цѣлаго. Возникаютъ міры, планетныя системы. Возникаетъ исторія народовъ. И изъ историческихъ картинъ прошлаго рождается мое личное „Я".

Личное „Я" растворяется въ безцѣнныхъ формахъ животной жизни. Оно умираетъ. Но возвышается неизмѣнно субъектъ познанія въ этомъ единомъ, безличномъ, разсуждающемъ началѣ. Это творческое начало выводитъ одинаково и образъ божества и человѣка.

Художникъ—творецъ вселенной. Художественная форма—сотворенный міръ. Искусство въ мірѣ бытія начинаетъ новые ряды твореній. Этимъ искусство отторгнуто отъ бытія. Но и творческое начало бытія заслонено въ художественномъ образѣ личностью художника. Художникъ—богъ своего міра. Вотъ почему искра Божества, запавшая изъ міра бытія въ произведеніе художника, окрашиваетъ художественное произведеніе демоническимъ блескомъ. Творческое начало бытія противопоставлено творческому началу искусства. Художникъ противопоставленъ Богу. Онъ вѣчный богоборецъ.

Сфинксъ жизни преодолѣвается, но другимъ еще болѣе ужаснымъ Сфинксомъ—Сфинксомъ познанія добра и зла. Но еще только шагъ—и Сфинксъ познанія добра и зла, могущій оказаться діаволомъ и отцомъ лжи, превращается въ Феникса животворнаго творчества.

Самыя нормы долженствованія приводимы къ образамъ цѣнностей. Цѣнными могутъ быть только переживаемыя содержанія сознанія. Но прежде содержаніе сознанія разлагалось наукой и психологіей, какъ сумма, на механическія слагаемыя. Самыя эти отвлеченныя слагаемыя объединялись, какъ особый родъ содержанія сознанія. Разнообразная группировка содержаній сознанія и приводитъ насъ къ гносеологическимъ понятіямъ, какъ формамъ этихъ содержаній. Долженствованіе оказалось запредѣльной нормой, связующей предѣльныя гносеологическія формы.

Но оно должно висѣть въ пустотѣ. Тогда отвлеченное мышленіе, предопредѣляющее бытіе вмѣстѣ съ бытіемъ, разрѣшается въ круглое ничто. Или самое долженствованіе необходимо предопредѣляется образомъ переживаемой цѣнности. Это послѣднее возвращающее отъ нормы къ бытію звено прогрессирующаго единства формъ мысли оказывается, въ сущности, единствомъ началъ отвлеченныхъ и положительныхъ. Это—единство слова и плоти. Это—воскрешающая цѣнность. Это—соединеніе, символъ. Мы возвращаемся къ бытію. Но не въ томъ узкомъ ограниченномъ смыслѣ возвращается бытіе, въ какомъ оно являлось намъ до отплытія нашего въ страну мысли. Бытіе берется отнынѣ не со стороны прошлаго (животнаго, рокового, физіологическаго), а со стороны будущаго (цѣльнаго, живого, свободнаго, религіознаго). Откровеніе Слова Звѣринаго превращается въ Откровеніе Слова Орлиного. Орлоподобный Фениксъ взвивается передъ нами изъ распавшагося праха Апокалиптическаго Дракона.

Наша жизнь становится цѣнностью. Мы, какъ участники жизни цѣнной, обитаемъ внѣ предѣловъ старой жизни и смерти. Мы уже не можемъ умереть. Смерть и безсмертіе—только идея нашего разума.

„И вывелъ ихъ вонъ... и, поднявъ руки свои, благословилъ ихъ и, когда благословлялъ ихъ, сталъ отдѣляться отъ нихъ и возноситься на небо". (Лука, гл. 24, ст. 50, 51).

ФЕНИКСОВА ТАЙНА.

Фениксъ воскресающаго безсмертія уже опалялъ намъ сердца огнемъ надгробнымъ, сжегъ прахъ окаменѣнія, плавилъ сфинксовъ ликъ нашей жизни. И вотъ мы—фениксы—тихо отдѣлились отъ земли. Мы окружены нынѣ созидающей способностью нашего разума, какъ голубымъ моремъ небеснымъ.

Въ сотворенномъ заново мірѣ бытія, мірѣ цѣнномъ, мы снова и снова начинаемъ процессъ творчества. Сотворенный міръ цѣнностей снова и снова преодолѣвается. Онъ окаменѣваетъ у насъ за плечами въ формахъ видимаго бытія съ исторіей государствъ и народовъ. Снова и снова мы погибаемъ въ этомъ каменномъ мірѣ. Вотъ почему міръ сей ста-

новится для насъ не существующимъ въ прошломъ. И мы погибаемъ въ немъ, чтобы въ день третій возстать, какъ фениксы, въ новомъ образѣ.

Если Сфинксъ прошлаго рисуетъ передъ нами пустую безконечность, Фениксъ вѣчно возносится надъ безконечностью міровъ, никогда не видя безконечности каждаго изъ нихъ.

Если Сфинксъ—олицетвореніе темной безконечности бытія и хаоса, Фениксъ — олицетвореніе иной, вѣчно возносящей орлиной безконечности. То же единое, что направляетъ полетъ творчества, есть тайна искупленія добровольной смерти въ сотворенномъ мірѣ для воскресенія въ новомъ мірѣ, творимомъ.

Лети Фениксъ, солнце, на брызнувшихъ крыльяхъ, но не смѣй уставать! Есть у тебя ужасъ, Фениксъ: что съ тобой будетъ, когда ты поймешь, что сколько бы разъ ты ни воскресъ, ты разлетишься прахомъ опять и опять? Ты безконечное число разъ прилетишь на свой костеръ испытать муки сожженія.

Но Фениксъ любовью преодолѣваетъ смерть. И едва онъ скажетъ „да будетъ" смерти, ужаснется безглазая спутница дней и, какъ Сфинксъ, развѣется. И едва одѣнетъ красную багряницу огня, уже прохладный вѣтерокъ зашепчетъ ему: „Возвращается, опять возвращается". И безсмертіе на крыльяхъ міра сойдетъ къ нему. И возстанетъ въ третій день по писанію.

И скажетъ: „Возвратилось ко мнѣ безсмертіе мое. Оно, только оно, глядитъ на меня сквозь жизнь и смерть".

МУДРЕЦЪ.

Вы, мудрецы, ставшіе фениксами! Вы идете по млечному пути. Млечный путь—пригоршня цѣнностей, разбросанныхъ въ мірѣ. Млечный путь—мостъ, перерѣзавшій небо. Подъ вашими ногами обрывъ ужаса. Чтобы ступить дальше, вы создаете новую цѣнность. И, создавъ, преодолѣваете. И творите новую цѣнность. И, создавъ, преодолѣваете. Такъ продолжается безъ конца, безъ конца. Безъ конца и создаете, и преодолѣваете.

Вы—кометы, безумно радостныя, безумно рвущія искони ткани чернаго мрака. Само бытіе за плечами каменѣющей исторіи—искряной, легкій, перистый хвостъ кометный, про-

зрачная риза летящаго мудреца. И отъ ризы безконечной безконечно зацвѣтаетъ мракъ ночи долгой.

Мудрецъ обертывается на свою ризу, распластанную въ небѣ крылатымъ воздушнымъ парусомъ. Онъ узнаетъ млечный путь. И туманности. И планетныя системы. Все узнаетъ онъ, созерцая складки ризы своей. Онъ узнаетъ міровую жизнь планетъ. Онъ узнаетъ возникновеніе народовъ. Онъ видитъ себя самого, брошеннаго въ круговоротъ бытія. Онъ смѣется себѣ самому. Онъ влюбленно смотритъ на себя. Онъ взываетъ: „Приди ко мнѣ“. И далекій зовъ его, какъ заря, проникаетъ въ сонъ, гдѣ онъ самъ себѣ снится. И ему, другому, закованному въ сонъ, снится заря и чей-то милый знакомый голосъ, зовущій ласковымъ успокоеніемъ: „Приди ко мнѣ, приди, труждающійся. Я успокою. Приди, приди“...

Такъ мудрецъ созерцаетъ начертанія развѣянныхъ ризъ своихъ. Такъ мудрецъ забываетъ себя, погружаясь въ свой собственный сонъ. И грезится ему безконечность бытія. Но стоитъ повернуть завуаленный ликъ свой, какъ предъ взоромъ его разверзается картина созвѣздій, среди которыхъ онъ брошенъ въ стремительномъ перемѣнчивомъ полетѣ.

Мудрецъ—крикливая красная ласточка, рѣжущая пустоту ночей полетомъ и пѣснью весенней.

Легкое облако ризъ, когда обернется мудрецъ на свое прошлое, слагается для него въ застывшій образъ Сфинкса. Облачное начертаніе, пушисто взвѣянное въ небѣ, окаменѣваетъ.

Но Сфинксъ—только начертаніе на слѣпящемъ перѣ фениксовомъ. Заревыя перья Феникса испещрены, какъ павлиньи перья, очами мрачными сфинксовъ. Такъ заря ясная да радостная, испещренная тучками темными, напоминаетъ леопардовую шкуру, протянутую у горизонта.

ЛЕОПАРДОВАЯ ШКУРА.

Леопардовая шкура зари ранитъ сердце неслыханной близостью. Тамъ—вдали, вдали—искони звучитъ людямъ тайна послѣдняя,—соединяющая тайна жизни и смерти.

И леопардовая заря встаетъ и въ устремленіи духа къ вѣчнымъ тайнамъ религіознымъ, и въ исполненной страсти музыкѣ цыганскихъ романсовъ. Голосъ древній поетъ намъ о

томъ же, все о томъ же. И если пошлость опошлила пѣсни цыганъ огневыя, виноваты ли мы, что любимъ ихъ, не пошлостью, а зарей воскресающаго безсмертія? Древній голосъ будто египетскаго безсмертія, разрывая сѣрыя тучи пошлости зарей леопардовой, сквозитъ въ разрывахъ между словами. И здѣсь твой голосъ, Египетъ,

Въ напѣвахъ старческихъ твой юный духъ живетъ,
Такъ въ хорѣ молодомъ: Ахъ, слышишь, разумѣешь
Цыганка старая одна еще поетъ.

Фетъ.

И, слушая голосъ Египта сквозь рядъ столѣтій, донесшихся къ намъ въ пѣсняхъ цыганскихъ, мы говоримъ себѣ: „Да, да. Слышимъ и разумѣемъ“. Всѣ мы безумно любимъ пѣсни цыганскія, какъ любилъ ихъ тайновидецъ Пушкинъ.

Бархатная шкура зари разбросаетъ по небу и золото, и багрецъ. И золотыя зори самообожествленія, и красныя зори Голгоѳы одинаково содержатся въ леопардовой заревой шкурѣ. И не самъ ли Фениксъ воскресенія пролетаетъ въ душѣ нашей, когда на осіянномъ горизонтѣ протянется леопардовая шкура. Не глядя ли на нее, подслушалъ великій музыкантъ лейтъ-мотивъ Парсифаля, а Ницше-то ужъ несомнѣнно тогда именно и вздыхалъ о золотой каплѣ счастья—золотого вина.

Подслушать голосъ все тотъ же, насъ съ зарей такъ бархатно призывающій, не значитъ ли стать фениксомъ? Мы всѣ немного фениксы на зарѣ. И если хоть разъ въ жизни мы становимся фениксами, значитъ, тайна Феникса съ нами. Она насъ любитъ, какъ невѣста жениха. Бархатно подкрадывается она, она цѣлуетъ насъ—милая, милая, милая сердцу фениксова тайна—заря.

И деревья шумятъ на зарѣ: „Возвращается... Объявись... Ты опять Фениксъ... Ты возсталъ изъ пепла... Брызнувшимъ крыломъ разбей воздушное зеркало небесъ“...

— Кто ты? Кто?

— Это—я, я... Побудь со мной, побудь со мной. Безъ меня ты влачился въ пустынѣ. Надъ тобой рѣяли Сфинксы, точно черныя ласточки. Ахъ, ты въ сердцѣ своемъ замышлялъ казнь себѣ и дѣтямъ. Я позвала тебя, Фениксъ. Я позвала тебя. И ты вернулся къ любви своей... Пятьсотъ лѣтъ миновали... Я опять съ тобой: багряницу огня я надѣну

на тебя. Огонь изорветъ твое тѣло, а прахъ я развѣю. Но ты вернешься ко мнѣ въ третій день".

Такъ шепчутъ деревья. Никого кругомъ. Потухаетъ заря, и вдругъ возвращается прошлое.

Вспоминаешь, что далекій зовъ себя самого проникаетъ въ сонъ, гдѣ самъ себѣ снишься въ безпечномъ бытіѣ, въ всклубившейся облакѣ ризъ, развѣянномъ за плечами. Ты повертываешь ликъ свой отъ ризъ своихъ, и разверзается пасть міра, среди которой брошенъ въ стремительномъ перемѣнчивомъ полетѣ.

И летишь крикливой красной ласточкой, рѣжущей пустоту ночей полетомъ и пѣснью весенней.

ВОСКРЕСНЕТЪ!

Мы ждали Феникса. Съ жертвенниковъ вставалъ языкъ пламени. Вытягивался и сжимался, лизалъ воздухъ ясный. Женщины плакали, погребая того, кому надлежало опоясаться пламенемъ. Женщины плакали, держа въ рукахъ урны, чтобы принять въ нихъ его сожженный прахъ.

И пришелъ Фениксъ. И взошелъ на костеръ, топча босыми ногами языки жаркіе пламени. Его бѣлыя ризы взвихрились прахомъ, а желѣзная десница схватилась за сердце. Но сѣрыя очи видѣли дали, и мужественно боролся съ мученіемъ своимъ.

Бѣлыя ризы Феникса Ницше взвихрились, но онъ принялъ изъ рукъ вѣчности багряницу огня. И она сожгла его тѣло. И женщины, какъ жены мироносицы, собирали въ урну его развѣянный прахъ.

Вотъ на зарѣ третьяго дня распахнется гробница. Вотъ онъ къ намъ выйдетъ воскресшимъ. Увидитъ рыдающую—скажетъ ей: „Ну, чего ты плачешь, по мнѣ плачешь? Посмотри, вѣдь гробница пуста. Я съ тобою отнынѣ и до вѣка, хотя ты еще въ мірѣ, а я ужъ не въ мірѣ. Я оставался вѣрнымъ землѣ. Отдавалъ тѣло свое на сожженіе. Я распадался пепломъ. И вотъ возсталъ, возсталъ вѣрный землѣ и небу".

Охмеленный виномъ зари, онъ возложитъ на насъ свои золотыя,—отъ свѣта,—пречистыя утреннія руки. Вотъ мы радостно разойдемся, принося вѣсть о томъ, что желанная тайна открылась и что воскресъ изъ мертвыхъ Фениксъ Ницше.

1906.

СИМВОЛИЗМЪ и СОВРЕМЕННОСТЬ.

КРИЗИСЪ СОЗНАНІЯ И ГЕНРИКЪ ИБСЕНЪ.

I.

Мы переживаемъ кризисъ.

Никогда еще основныя противорѣчія человѣческаго сознанія не сталкивались въ душѣ съ такой остротой; никогда еще дуализмъ между сознаніемъ и чувствомъ, созерцаніемъ и волей, личностью и обществомъ, наукой и религіей, нравственностью и красотой не былъ такъ отчетливо выраженъ.

Дуализмъ между сознаніемъ и чувствомъ.

Наши чувства обострены, углублены, истончены; въ себѣ самихъ умѣемъ мы переживать не только всю полноту окружающей дѣйствительности, но и всю полноту недѣйствительностей, вѣдомыхъ намъ изъ поэтическихъ сказокъ, религіозныхъ миѳовъ и такъ ясно намъ теперь говорящей мистики; чувствомъ какъ бы проникаемъ мы въ реализмъ сказки; чувствомъ мы живемъ во многихъ мірахъ; мы чувствуемъ не только то, что видимъ и осязаемъ, но и то, что никогда не видали глазами, не осязали органами чувствъ; въ этихъ невѣдомыхъ, несказуемыхъ чувствахъ открывается передъ нами міръ трансцендентной дѣйствительности, полной демоновъ, душъ и божествъ; чувство обязываетъ насъ быть мистиками; и, дѣйствительно, никогда еще не было такого количества культурныхъ людей, отказавшихся отъ предразсудковъ и пережитковъ прошлаго, которые бы проводили свой досугъ за чтеніемъ фантастическихъ поэмъ, мистическихъ концепцій; жизнь чувства у нихъ—въ неизреченномъ. Ихъ же сознаніе? Ихъ сознаніе обострено, углублено, истончено: никогда еще проблемы сознанія не ставились съ такой отчетливостью, какъ въ наши дни; сознаніе въ насъ объ окружающей насъ дѣйствительности? Но оно выражается въ знаніи этой дѣйствительности.

Знаніе дѣйствительности? Но оно разлагается въ многообразіи научныхъ методовъ, не всегда сведенныхъ къ единству. Сознаніе единства? Но оно—въ единствѣ самосознанія; единство же самосознанія сказывается въ системѣ понятій о дѣйствительности. Такъ, вмѣсто сознанія дѣйствительности передъ нами нѣкоторое многоразличіе точныхъ знаній и единство познавательныхъ принциповъ, ихъ опредѣляющихъ. Вмѣсто сознанія передъ нами—знанія и теорія знанія. Но можетъ быть сознаніе наше опредѣляется сознаніемъ въ насъ нашего „я“? А наше „я“? Оно оказывается то связью психическихъ въ насъ протекающихъ процессовъ, и какъ таковая, сознаніе о нашемъ „я“ оказывается предметомъ изученія одной изъ наукъ; а то сознаніе о нашемъ „я“ оказывается единствомъ познавательныхъ принциповъ, всеобщихъ и необходимыхъ; въ обоихъ случаяхъ нашего „я“ не оказывается вовсе: оно то отходитъ къ окружающей дѣйствительности, растворяясь въ ней, то оказывается всеобщей и необходимой нормой безконечнаго разнообразія индивидуальностей; наше „я“ оказывается въ послѣднемъ случаѣ въ насъ проявляющимся принципомъ; и этотъ принципъ — познавательный. Сознаніе въ насъ нашего „я“, какъ и сознаніе въ насъ окружающей дѣйствительности, какъ скоро сознаніе это приводится къ отчетливости, разлагается въ рядъ проблемъ и отношеній между познаніемъ и знаніемъ; но чтобы познаніе и знаніе были истинными, отъ насъ требуется отрѣшеніе отъ живого чувствованія въ насъ человѣческаго „я“. Рѣшеніе проблемы сознанія въ познаніи и знаніи убиваетъ въ сознаніи все человѣческое, а слѣдовательно убиваетъ прежде всего чувство; всякое сознаніе ирраціональности нашего „я“, всѣ эти изнутри ощущаемые въ насъ образы намъ не данной дѣйствительности, — даже болѣе того: вся живо переживаемая въ чувствѣ дѣйствительность оказывается вреднымъ придаткомъ, у котораго постановка проблемъ сознанія оказывается ненужной; сознаніе, представъ намъ въ сложной системѣ взаимоотношеній между познаніемъ и знаніемъ, убиваетъ живоощущаемую въ насъ мистику чувствъ; мистика чувства, приведенная къ знанію, оказывается главой психофизіологіи; мистика чувства, приведенная къ познанію, оказывается отнесенной къ объективной дѣйствительности; эта

же послѣдняя предопредѣлена понятіемъ о дѣйствительности; религіозный экстазъ обусловливается психофизическимъ процессомъ, поэтическая сказка, углубляющая чувство, отраженіемъ въ насъ процессовъ питанія нашего организма, Богъ — смутной бредней сознанія, смѣшеніемъ чувства и мысли, а самыя ученія о религіозной жизни, всѣ эти плѣняющіе насъ Плотины, Бёме, Рэйсбруки, жалкими путаниками, облекающими естественныя отправленія организма въ одежды поэтическихъ миѳовъ, или обратно: осквернителями идеальной ясности привнесеніемъ въ идеализмъ грубыхъ чувственныхъ возбужденій.

Но тутъ міръ современнаго сознанія вступаетъ въ противорѣчіе съ углубленнымъ и утонченнымъ міромъ чувствованій, съ точки зрѣнія котораго самыя метафизики и мистики суть классификаціи этаповъ пути естественно углубляемыхъ чувствъ; углубляемое чувство видитъ свое выраженіе даже въ самихъ познавательныхъ проблемахъ; тонкости познаній суть символы утонченныхъ чувствъ; углубляемое сознаніе въ теоріи познаній, наоборотъ, самую данность чувствъ предопредѣляетъ познавательной категоріей.

А человѣкъ нашихъ дней послѣ живого чувствованія въ современности поэтической сказки, послѣ изученія мистиковъ, такъ внятно говорящихъ ему о томъ, что самая сказка есть символическое отображеніе трансцендентнаго міра, послѣ всѣхъ полетовъ и мистерій чувствъ, принимается за книги Когена, Гуссерля, гдѣ мистерія познанія заключается въ томъ, чтобы убить все, чѣмъ живо чувство, гдѣ всякое утонченіе чувства разсматривается, какъ возможность загрязненія познанія. Въ результатѣ — три типа искалѣченныхъ людей: типъ человѣка, отчаявшагося примирить познаніе съ переживаніемъ и ради гармоніи сознанія умерщвляющаго чувства; человѣка, провозгласившаго мистерію чувствъ единственнымъ критеріемъ значимости; наконецъ, безчувственнаго и мертваго скептика въ часы познанія и чувствующаго фантаста въ часы переживаній; первый типъ развивается въ современности въ рядахъ послѣдовательныхъ гносеологовъ; второй типъ существуетъ среди безчисленныхъ теперь модернистовъ; третій типъ чаще всего есть типъ скептика, хотя раздвоеніе здѣсь указыва-

етъ на продолжающуюся (хотя бы и скрыто) борьбу между сознаніемъ и чувствомъ.

Не для послѣдовательныхъ гносеологовъ писалъ Генрикъ Ибсенъ свои изумительныя драмы; послѣдовательнаго гносеолога съ его жизненнымъ эмпиризмомъ смутитъ міръ символовъ въ ибсеновскихъ драмахъ; но и не для декадента-фантаста эти драмы написаны; современный фантастъ столь же мало трагиченъ, какъ и гносеологъ; современный фантастъ найдетъ резонерство въ творчествѣ Ибсена; для него сложные вопросы, затронутые Ибсеномъ—„**мозгологія**": современный фантастъ предпочтетъ стилизованную постановку средневѣковыхъ драмъ и Софоклу, и Ибсену. Ибсенъ писалъ свои драмы для тѣхъ, кто, не прячась отъ мистики чувствъ, не прячется и отъ сознанія; кто ледъ познанія соединяетъ съ огнемъ чувствъ; драмы Ибсена написаны не для изображенія трагедіи на сценѣ; онѣ—сигналъ, брошенный тѣмъ, кто въ самой жизни переживаетъ трагедію. Ибсенъ едва ли не единственный великій трагикъ нашей эпохи: такъ же, какъ и Ницше, онъ не пережитъ. Мода на Ибсена въ настоящее время уже кончилась; послѣ эпохи увлеченія Ибсеномъ пережили мы увлеченіе Мэтерлинкомъ, Стриндбергомъ, Гофмансталемъ, Уайльдомъ, даже Ведекиндомъ, даже Пшибышевскимъ; уже самый фактъ столь быстраго охлажденія къ Ибсену въ пользу несоизмѣримо меньшихъ по значенію авторовъ, въ родѣ Ведекинда, указываетъ на то, что и вовсе мы Ибсена не знаемъ.

Дуализмъ между созерцаніемъ и волей: утонченіе чувствъ; мистика нашихъ переживаній бросаетъ тѣнь на окружающую насъ дѣйствительность; дѣйствительность предстаетъ намъ преображенной; мы смотримъ на нее сквозь призму эмоцій; въ зависимости отъ основного характера нашихъ эмоцій дѣйствительность пріобрѣтаетъ для насъ особый оттѣнокъ; она предстаетъ предъ нами въ томъ или иномъ стилѣ; всѣ разсужденія Джона Рэскина о красотѣ основаны на предположеніи созерцанія эмоцій преображенной дѣйствительности; художественныя школы въ искусствѣ, стиль различныхъ эпохъ является теперь различно окрашенной дѣйствительностью; представленіе о мірѣ искусствъ, какъ мірѣ идей, не предполагаетъ ли реальное постиженіе различныхъ стилей дѣйствительности,

по разному преображенныхъ чувствомъ? Когда это преображеніе становится объектомъ созерцанія, тогда только можемъ мы говорить о чистомъ созерцаніи платоновыхъ идей въ шопенгауэровскомъ смыслѣ; шопенгауэровская метафизика, предписывающая намъ взглядъ на міръ, какъ на эстетическій феноменъ, предполагаетъ созерцательное отношеніе къ міру уже развитымъ; иначе она логически остается непонятной; то, что заставляетъ насъ ее понять изнутри, есть созерцаніе дѣйствительности, преображенной мистикой чувствъ; самая же метафизика, построенная на этой мистикѣ, есть лишь стремленіе оправдать реально существующую въ насъ потребность къ созерцанію; созерцаніе лежитъ въ основѣ эстетической культуры, интересъ къ стилю различныхъ эпохъ, смакованіе различныхъ эстетическихъ подробностей; техника тогда становится самоцѣлью; возникаетъ культъ красоты, развивающійся изъ потребности къ созерцанію; созерцаніе, то-есть отказъ отъ воли къ дѣйствію, становится цѣлью; созерцаніе, понятое, какъ самоцѣль, предполагаетъ метафизику и мистику; такой метафизикой является система Шопенгауэра; такой мистикой является мистика Востока; вотъ почему созерцательная метафизика красоты смутно ощущается въ художникѣ, какъ призывъ къ безцѣльности въ искусствѣ; развивается теорія искусства для искусства изъ этой потребности къ созерцанію; и далѣе: взглядъ на искусство, какъ на самоцѣль, не имѣя никакого прямого оправданія, переходитъ въ ученіе о многообразіи культурныхъ памятниковъ красоты; въ культурѣ, въ воспроизведеніи различныхъ стилей, ищетъ свое оправданіе эстетика созерцанія; всевозможные способы стилизовать, какъ и потребность воспроизводить стили, есть лишь стремленіе къ созерцанію, предполагающее отказъ отъ воли, успокоеніе въ бездѣйствіи; въ основѣ эстетизма лежитъ чисто нигилистическое отношеніе къ окружающей дѣйствительности; но эстетизмъ часто переходитъ въ свое противоположное.

Умѣніе воспроизводить стили покоится на особомъ эстетическомъ вниманіи къ созерцаемой эпохѣ; стилизація, являющаяся результатомъ эстетическаго созерцанія той или иной эпохи, тѣхъ или иныхъ рассовыхъ особенностей, предполагаетъ общіе принципы стиля опознанными; стиль есть та или

иная эстетическая схема, группирующая мелочи эпохи; созерцаніе, освобождая насъ отъ всѣхъ частностей, обнажаетъ передъ нами эту схему; такая схема есть въ сущности платонова идея въ шопенгауэровскомъ смыслѣ; развивающаяся способность къ созерцанію рождаетъ предъ нами и такія схемы въ окружающей дѣйствительности, которыя не лежатъ въ основѣ ни одного стиля; такъ является свой собственный оригинальный стиль созерцанія. Какъ скоро совершается такой переходъ къ собственному стилю, эстетизмъ уже не имѣетъ мѣста: всякое сильно выраженное художественное творчество сопряжено съ выработкой собственнаго стиля. На ряду со стилемъ ассирійскимъ, греческимъ стилемъ драмъ, готикой, мы можемъ говорить о стилѣ Ницше. Въ сущности вся философія Ницше покоится на собственномъ стилѣ; тѣ или иныя разсужденія его на ту или иную тему есть въ сущности отвѣтъ оригинальнаго стиля на тотъ или иной конкретный случай жизни; философія Ницше есть такая же стилизація, какъ и работы англійскихъ прерафаэлитовъ; но есть коренная черта, отдѣляющая стиль Ницше отъ стиля прерафаэлитовъ. Стиль Ницше оригиналенъ; онъ не имѣетъ второго подобнаго себѣ въ исторіи. И, между прочимъ, теоріи его прямо противоположны теоріямъ чистаго созерцанія: Ницше провозглашаетъ дѣйствіе: отказъ отъ созерцанія и утвержденіе воли къ дѣйству онъ проповѣдуетъ; между тѣмъ, проповѣдь его прямо вытекаетъ изъ развившагося созерцанія.

Противорѣчіе между созерцаніемъ и волей въ болѣе углубленныхъ пластахъ переживаній снимается; обнаруживается усиливающійся ростъ воли въ самомъ созерцаніи; элементъ вниманія, присущій во всякомъ созерцаніи, связанъ съ волей; съ ростомъ способности къ созерцанію вниманіе развивается, а вмѣстѣ съ вниманіемъ развивается воля; начало всякаго созерцанія есть въ сущности „мнѣ видится“; „мнѣ видится“ переходитъ въ рѣшительное „я вижу“; „я вижу“ далѣе становится „я хочу видѣть такъ-то“; въ этотъ моментъ снимается противорѣчіе между велѣніемъ и созерцаніемъ; воля къ жизни становится волей къ созерцанію; воля къ созерцанію есть источникъ всякаго творчества; активная же роль творчества въ измѣненіи условій бытія ярко выражена въ исторіи человѣчества.

Мѣняется точка приложенія воли, а вовсе не упраздняется самая воля, какъ то полагалъ Шопенгауэръ. Прежде этой точкой приложенія были условія даннаго мнѣ бытія (эмпирической дѣйствительности), теперь точкой приложенія воли стала способность возсозданія дѣйствительности въ образахъ художественнаго и умственнаго творчества; а эти образы, если въ нихъ сильно выражено творческое начало, становятся долгое время рычагомъ, переворачивающимъ дѣйствительность; личная воля къ дѣйствію не прекратилась: она нашла себѣ лишь другой окольный путь.

Воля къ дѣйствію есть тайный или явный выводъ всякаго глубокаго творчества, осознаннаго или неосознаннаго; воля къ созерцанію есть основа того творчества; прямое вліяніе личной воли въ творчествѣ переходитъ въ непрямое; стремленіе къ прямому утвержденію того или иного здѣсь существуетъ какъ внушеніе посредствомъ образовъ, стиля и предопредѣленнаго творческимъ стилемъ міросозерцанія. Въ самомъ дѣлѣ: такъ было съ Ницше, такъ бываетъ со всякимъ подлиннымъ художникомъ, философомъ, ученымъ.

Вначалѣ Ницше углубился въ изученіе Греціи; это изученіе было всестороннее; онъ понялъ стиль Греціи, то-есть творческую душу ея; для того, чтобы понять и усвоить Грецію, ему нужно было созерцаніе, то-есть отказъ отъ воли къ дѣйству; характерно, что въ эпоху, когда вся его философія была стилизаціей имъ усвоенной Греціи, онъ поддается вліянію какъ разъ того философа, который ярче всего развилъ въ системѣ философію созерцанія,—Шопенгауэра; когда же изъ соприкосновенія Греціи съ окружающей Ницше дѣйствительностью рождается стиль Ницше, оригинальный, онъ становится философомъ дѣйствія, преобразозованія, утвержденія воли: Шопенгауэръ отброшенъ, съ Вагнеромъ происходитъ разрывъ; создается „Заратустра“.

Но далѣе: все усиливающійся ростъ творческаго созиданія, все болѣе осознаваемая сила творчества, могущаго вмѣшиваться въ условія бытія, связаны съ осознаніемъ самаго бытія, какъ творческаго процесса; творчество предстаетъ намъ, какъ дѣйствительный корень бытія; такъ психологія художе-

ственнаго творчества, покоящагося на видимомъ отказѣ отъ воли (въ созерцанiи), создаетъ философiю жизненнаго творчества, покоящагося на утвержденiи воли къ дѣйствiю (путемъ включенiя созерцанiя въ дѣйствительность самаго бытiя). Бытiе, какъ комплексъ энергiй, развивающiйся внѣ меня по механическимъ законамъ необходимости, сталкивается съ бытiемъ моего творческаго „я", утверждающимъ себя, какъ „я", свободное, способное къ измѣненiю самихъ этихъ условiй необходимости. Только такое столкновенiе рождаетъ трагедiю, то-есть борьбу героя (творца) съ рокомъ (окружающей дѣйствительностью, утверждающей себя независимо отъ творческой воли); только здѣсь начинается подлинная культура; такая трагедiя есть нервъ исторiи. Пока творческое сознанiе (чрезъ отказъ отъ данной дѣйствительности, созиданiе собственнаго стиля, осознанiе силы творчества) не дойдетъ до истинно трагическаго взгляда на жизнь и исторiю человѣчества, подлинный реализмъ творчества, какъ и подлинный реализмъ бытiя, неосознаны. Въ самомъ дѣлѣ: механическая власть окружающаго надъ самосознанiемъ парализуетъ волю, а только въ упражненiи моей воли живъ для меня окружающiй мiръ; наоборотъ, власть надо мной моего воображенiя, уходъ въ созерцанiе закрываетъ отъ меня живую дѣйствительность сномъ, сила и дѣйствительность котораго въ измѣненiи условiй жизни; первоначально мы ощущаемъ въ себѣ двѣ дѣйствительности (дѣйствительность внѣшняго опыта и дѣйствительность опыта внутренняго); подчиняя себя внѣшнему опыту, мы теряемъ сознанiе своего „я"; подчиняя себя опыту внутреннему, мы также растворяемъ единство нашего сознанiя въ морѣ иллюзiй; только въ тренiи обоихъ опытовъ, въ борьбѣ наше „я" ощущается свободнымъ „я".

Созерцанiе не есть отказъ воли, а сложный процессъ перемѣщенiя точки приложенiя воли; созерцанiе не можетъ быть цѣлью; оно—только средство по иному взглянуть на мiръ, чтобы иначе къ нему вернуться. Лозунгъ Ницше: „Оставайтесь вѣрными землѣ", имѣетъ мѣсто и въ созерцанiи; у созерцанiя есть свои пути, своя динамика; не даромъ Востокъ и Западъ въ религiозной практикѣ (то-есть практикѣ внутренняго опыта) выработали свои школы, то-есть схемы

построенія ряда созерцаній; эти схемы построенія созерцаній суть схемы построенія стилей; эти схемы чисто практическія, гдѣ созерцаніе, стиль, видимый отказъ отъ воли есть средство для возвращенія къ дѣйствію, жизни и утвержденію воли, но по иному; не даромъ религіозная цѣль всякой практики созерцанія въ восточныхъ школахъ этого созерцанія (напримѣръ, въ іогѣ) есть достиженіе всемогущества; не даромъ религіозное преданіе рисуетъ намъ лицъ, прошедшихъ школу опыта созерцаній, какъ чудотворцевъ, способныхъ вліять на самыя судьбы исторіи.

Эстетизмъ послѣднихъ десятилѣтій, вліяніе Шопенгауэра и Ницше на европейское общество—глубоко характерное явленіе: въ противовѣсъ матеріализаціи внѣшнихъ условій жизни, въ противовѣсъ все растущей механикѣ, стирающей личность, всюду мы видимъ протестующее присягновеніе созерцанію; враждебная идеологія всецѣло объясняетъ ростъ эстетизма бѣгствомъ отъ жизни; но она не права до конца; если бѣгство отъ жизни у индивидуумовъ, неспособныхъ справиться съ жизнью, и выражается въ пессимизмѣ (философіи созерцанія) и въ эстетизмѣ (культурѣ пессимистическаго міросозерцанія), то отсюда еще не слѣдуетъ заключеніе о безсиліи созерцанія, безсиліи эстетизма, какъ психологической подпочвы подлиннаго трагизма; какъ сторонники эстетической культуры, такъ и враги ея, просматриваютъ одинъ существенный признакъ всякаго созерцанія: его волюнтаристическій характеръ; въ созерцаніи мѣняется русло воли, но вовсе не совершается отказъ отъ нея; ростъ созерцанія ведетъ къ новому творчеству культурныхъ цѣнностей (показатель, что воля нашла свое иное русло), къ школамъ созерцанія, воспитывающимъ волю, къ трагическому міросозерцанію. Неправы эстеты, отказываясь отъ жизненной философіи: средство (созерцаніе) превращаютъ они въ самоцѣль: культъ красоты приводитъ ихъ къ быстрой гибели; но неправы и тѣ, кто въ философіи пессимизма и въ эстетизмѣ не видятъ средствъ роста личности; культура созерцанія есть реакція на механику жизни, могущая привести къ гибели и, обратно, могущая создать поколѣнія, болѣе способныя вліять на сложность жизненныхъ отношеній, нежели мы; изъ созерцанія рождают-

ся одинаково и быстроногій Ахиллъ, и презрительный Терситъ. Созерцаніе въ наши дни породило и явленіе декадентства, и вмѣстѣ съ тѣмъ оно выбросило на поверхность жизни рядъ практическихъ совѣтовъ, какъ бороться съ декадентствомъ.

Противорѣчіе между волей и созерцаніемъ—показатель приближенія кризиса нашей культуры. Нынѣ совершается борьба вырожденія съ возрожденіемъ не въ обществѣ, а въ отдѣльныхъ сознаніяхъ. И эстетическая культура—прообразъ трагической маски, изъ-подъ которой на одного взглянуть очи жизни, на другого—черныя очи смерти.

Намъ не избѣжать искуса эстетизмомъ и пессимизмомъ; не спокойствіе тутъ, а ферментъ броженія.

Далеко взбираясь на кручи будущаго, Ницше нарисовалъ передъ нами образъ трагическаго героя, равно далекаго и отъ поверхностнаго оптимизма, и отъ пессимизма—Заратустру; Заратустра не оптимистъ: даже высшіе люди вызываютъ въ немъ протестъ и разочарованіе, какъ вызвалъ въ Ницше разочарованіе Вагнеръ, символъ высшаго человѣка; казалось бы, въ Заратустрѣ всѣ признаки глубочайшаго пессимизма и эстетизма; однако болѣе всего пессимизма вызываетъ въ немъ символъ духа унынія—Сквернѣйшій Человѣкъ своей пѣснью „Пустыня растетъ". Современность не знаетъ героя, подобнаго Заратустрѣ, соединившаго въ себѣ всю силу созерцанія (по десяти лѣтъ Заратустра предавался созерцанію) съ дѣтской радостью, обращенной къ людямъ, пчеламъ, цвѣтамъ. Современность не знаетъ подлинно трагическаго героя; мы всѣ, какъ бы мы ни глядѣли на міръ, мы только оптимисты, только пессимисты; нѣтъ, мы не трагики!

Подлинный трагикъ не говорилъ бы, какъ говоримъ мы, пессимисты и оптимисты: „Надо жить, надо умереть; надо сложить руки предъ обществомъ, надо это общество развивать".

„Другъ, если сердце твое полно солнцемъ и ты сумѣешь умереть съ восторгомъ и улыбкой, самый мигъ твоего исчезновенія превращая въ цвѣтущій садъ жизни, то умри: ничто тебя не можетъ здѣсь удержать; самая твоя смерть—побѣ-

да; если же сердце твое сокрушено и нѣтъ ничего, способнаго тебя удержать въ жизни, твой отказъ отъ борьбы—жалкая трусость; но ты можешь какъ угодно смотрѣть на жизнь, если, чувствуя невозможность жить, ты скажешь „нѣтъ“ и самой невозможности. Другъ, если ты силенъ, не борись съ врагомъ, но борись съ другомъ, пока хватитъ твоей мочи: то, что намъ близко, должно быть совершеннымъ; безжалостно уничтожать всякіе слѣды несовершенства въ любимомъ и близкомъ благороднѣе, нежели самая плодотворная борьба съ чуждымъ; только слабость твоя даетъ тебѣ право на борьбу съ дальнимъ“.

Вотъ завѣтъ трагическаго героя; до такого завѣта равно далеки самые противоположные моралистическіе лозунги современности. Передъ нами только ступени къ трагическому міросозерцанію, передъ нами вся гамма сознаній отъ наивнаго оптимизма до углубленнаго пессимизма, воображающаго себя трагизмомъ; вся гамма типовъ отъ узкаго практика черезъ эстета-созерцателя, стремящагося быть и творцомъ жизни, до героя; но самого героя, рыцаря, еще нѣтъ.

Ницше начерталъ передъ нами образъ будущаго героя, который былъ выше его самого. Ибсенъ выгравировалъ передъ нами цѣлую галлерею живыхъ лицъ, у которыхъ выражены всѣ стадіи разлада между созерцаніемъ и волей; Ницше далъ реальный образъ выше его стоящаго человѣка; Ибсенъ строго измѣрилъ и взвѣсилъ себя и ниже себя находящуюся современность; Ницше безъ Ибсена напоминаетъ сверкающее великолѣпіе облака, къ которому нѣтъ доступа; Ибсенъ безъ Ницше образуетъ суровыя твердыя ступени къ.... вотъ къ этому облаку. Положительнаго образа не далъ Ибсенъ, но онъ далъ земной путь къ мечтѣ, которую реально ощутилъ Ницше, но къ которой пути не далъ онъ, потому что живой путь къ будущему черезъ настоящее; къ настоящему Ницше относился полемически; да и, кромѣ того, сущность полемики Ницше въ лирическихъ изліяніяхъ, а не въ галлереѣ живыхъ лицъ; никто не зналъ лучше Ибсена тайниковъ современной

души, и ее отлилъ въ рядѣ образовъ Генрикъ Ибсенъ; но образы эти рисуютъ лѣстницу восхожденій къ тому, что приснилось Ницше сначала въ древней Греціи и что онъ осозналъ, какъ дальнее будущее; Ницше далъ реальный образъ дальняго будущаго, перескакивая черезъ „путь и стремленіе“ къ будущему; все творчество Ибсена есть описаніе мистеріи этого пути и стремленія въ живыхъ лицахъ, среди живой обстановки; полемика противъ современности у Ибсена не въ лирикѣ, но въ реально развертывающихся событіяхъ, гдѣ будущее мучается въ корчахъ современности; самой же цѣли пути нѣтъ у Ибсена; тамъ, гдѣ обращается Ибсенъ къ будущему, у него не говорящая живо схема „трехъ царствъ“, „синтеза“ и т. д. Ницше смотрѣлъ только выше себя: Ибсенъ смотрѣлъ ниже себя и вокругъ себя. Первый поставилъ настоящему реальную цѣль съ висящими въ воздухѣ средствами, второй далъ реальныя средства къ висящей въ воздухѣ цѣли; Ницше и Ибсенъ, оба не до конца реалисты въ глубокомъ значеніи этого слова, но они и не иллюзіонисты: между тѣмъ, утопическій романтизмъ, какъ и утопическій реализмъ механическаго міросозерцанія иллюзіонистичны насквозь. Реализмъ рождается только тамъ, гдѣ элементъ цѣли данъ въ средствахъ, и обратно: для Ницше реально будущее— „сверхчеловѣкъ — герой“; но героя не видитъ онъ въ дѣйствительности и обрушивается на нее въ своей полемической лирикѣ; тамъ же, гдѣ хочетъ дѣйствительность сдѣлать средствомъ восхожденія къ будущему, онъ, исходя изъ будущаго, сочиняетъ средства, а вмѣстѣ съ ними и дѣйствительность: получается полуфантастическая дѣйствительность съ полуфантастическими своими дѣйствующими лицами, государствомъ, философіей, искусствомъ; взглядъ Ницше на реальное государство, церковь, философію фантастиченъ, какъ фантастичны въ его изложеніи и Кантъ, и Вагнеръ; и, наоборотъ, удаленные отъ современности Заратустра, Гераклитъ, Сократъ становятся живыми для насъ въ интерпретаціи Ницше.

Вполнѣ реальны герои Ибсена: себя узнаемъ мы въ Боркманахъ, Сольнесахъ, Рубекахъ; но посмотрите, какъ поступаетъ Ибсенъ съ нашими реальными цѣлями жизни: онъ превращаетъ ихъ въ кошмаръ, въ нелѣпость; заставляетъ Борк-

мана итти бороться съ жизнью въ буквальномъ смыслѣ; реальныя условія жизни являютъ намъ всякую цѣль, какъ нелѣпость; оставаясь на почвѣ дѣйствительности, Ибсенъ превращаетъ жизнь въ фантастическую сказку, какъ превращаетъ ее и Ницше, то убѣгая въ далекую Грецію, то создавая ее въ будущемъ. Ибсенъ видитъ реально жизнь, какъ бы ставитъ ей „плюсъ"; но подъ вліяніемъ этого плюса всякая цѣлесообразность у него превращается въ „минусъ"; Ницше, наоборотъ, въ утвержденіи несуществующаго героя видитъ положительную цѣль жизни („+"), но самой реальной жизни онъ не видитъ: государство у него — „Левіаѳанъ", Кантъ — идіотъ и т. д. („—"); въ обоихъ случаяхъ имѣемъ „плюсъ" на „минусъ"—минусъ: но, соединяя пути Ибсена и Ницше въ одинъ путь, получаемъ: „плюсъ" реальной дѣйствительности на „минусъ" химерическихъ цѣлей даютъ опредѣленіе средствъ, данныхъ въ дѣйствительности для осуществленія цѣли, какъ „минуса"; и далѣе: видя лавину, срывающую въ бездну героя, вмѣсто цѣли жизни, Ибсенъ опредѣляетъ эту цѣль знакомъ „минусъ"; обратно, Ницше реально рисуется сверхчеловѣкъ, какъ жизненная цѣль (плюсъ): „плюсъ" на „минусъ" опять-таки минусъ: соединяя пути, начертанные Ницше и Ибсеномъ, въ одинъ путь, мы опредѣляемъ средства и цѣли одними минусами; такъ уравниваемъ мы въ одинъ рядъ средства и цѣли: и тутъ и тамъ — минусъ; но „минусъ" на „минусъ" даетъ плюсъ; странный и страшный выводъ: должна погибнуть самая культура, современность съ ея представленіемъ о будущемъ, чтобы это будущее реально осуществилось, а пока реальное представленіе цѣли у Ницше есть лишь эмблема, символъ какого-то будущаго, но дѣйствительно существующаго; наоборотъ: должна погибнуть самая дѣйствительность, явленная нашему взору, чтобы воскресла скрытая отъ насъ подлинная дѣйствительность: но она—есть; дѣйствительность (средства, ведущія къ цѣли)—символъ иной дѣйствительности: все преходящее только подобіе; этотъ девизъ Гётевскаго творчества скрыто проведенъ и въ творчествѣ Ибсена, и въ творчествѣ Ницше. У Гёте этотъ девизъ носитъ характеръ созерцанія: Ницше и Ибсенъ всѣмъ своимъ творчествомъ раскрыли

дерзновенное значеніе этого девиза для творчества жизни: дѣйствительность не дѣйствительность, какъ идеалъ не идеалъ; нужно переродиться, чтобы „минусъ“ сталъ „плюсомъ“, иначе все гибнетъ.

И намъ остается одинъ путь: путь перерожденія; творчество жизни, какъ и самая жизнь, зависитъ отъ нашего преображенія; только тогда падетъ антиномія между созерцаніемъ лживыхъ дѣйствительностей (данной и фантастической) и волей къ жизни: подложить динамитъ подъ самую исторію во имя абсолютныхъ цѣнностей, еще не раскрытыхъ сознаніемъ, вотъ страшный выводъ изъ лирики Ницше и драмы Ибсена. Взорваться со своимъ вѣкомъ для стремленія къ подлинной дѣйствительности—единственное средство не погибнуть.

Такъ отвѣчаютъ почти одновременно два величайшихъ генія второй половины XIX столѣтія; хотя оба и отвлеченны еще въ указаніи подлинныхъ путей перехода черезъ ожидающую насъ катастрофу, но оба только и видятъ практическій выходъ для современности. И мы въ правѣ соединять имена Ницше и Ибсена, какъ имена величайшихъ революціонеровъ нашей эпохи.

Противорѣчіе между личностью и обществомъ.

Противорѣчіе между личностью и обществомъ въ наши дни до крайности обострено: въ соціальной наукѣ самое индивидуальное сознаніе оказывается въ зависимости отъ классовыхъ противорѣчій нашей эпохи; бытъ, психологія, свобода воли—все это оказывается продуктомъ отношеній между трудомъ и капиталомъ; между соціальной философіей, этикой и т. д. и индивидуальной образуется непримиримый провалъ; личность есть продуктъ соціальной среды; эта же среда зависитъ отъ орудій производства; обобществленіе орудій производства является слѣдствіемъ нынѣ все возрастающей борьбы; таковъ выводъ экономической доктрины; сумма индивидуальностей, породивъ общину, а впослѣдствіи уже фетишизмъ товарнаго производства, оказывается въ настоящее время продуктомъ своего собственнаго порожденія; съ другой стороны, отвлеченныя категоріи нашего разума, съ неизбѣжностью лежащія въ основѣ механическихъ понятій, предопредѣляютъ са-

мый методъ экономическаго матеріализма, вспослѣдствіи объявляющаго категоріи нашего разума продуктами самихъ экономическихъ условій; такъ сталкивается гносеологическій детерминизмъ съ детерминизмомъ экономическимъ въ непримиримомъ противорѣчіи.

Да и, кромѣ того, обосновывая потребности личности чисто механическими условіями ея развитія, экономическій матеріализмъ, поскольку онъ имѣетъ дѣло съ индивидуальной психологіей, можетъ лишь обосновать изъ неизбѣжнаго факта существованія данныхъ индивидуальныхъ потребностей этическое право этихъ потребностей или вообще уничтожить этику (ибо понятіе о соціальной этикѣ съ ея классовымъ различіемъ равно отрицанію этики); между тѣмъ, экономическій матеріализмъ въ жизни общества связываютъ съ своеобразной политической программой, окружая эту программу чисто этическимъ свѣтомъ; тутъ происходитъ опять-таки смѣшеніе; этика внѣ личности есть абсурдъ; и поскольку разность личностей опредѣляется чисто матеріальнымъ содержаніемъ ихъ развитія, постольку существуетъ столько же этикъ, сколько и личностей (ибо каждая личность хотя бы минимально, но все же разнится отъ близъ нея развивающихся); такимъ образомъ этика становится въ зависимости отъ силы, то-есть большинства.

Право — большинство: меньшинство заблуждается; тутъ уже мы соскальзываемъ въ область статистики и психологіи.

Истина никогда не является принадлежностью большинства; она рождается въ меньшинствѣ (какъ, напримѣръ, научная истина); болѣе того, она рождается въ отдѣльномъ индивидуумѣ; какъ, напримѣръ, истина экономическаго матеріализма, эта истина была оформлена Марксомъ, до Маркса не была истиной, ибо большинство ее не признавало; далѣе, будь эта истина исповѣданіемъ большинства, мы не гарантированы отъ того, что она останется таковой во всѣ времена. Современная теоретическая философія склонна самое понятіе истинности связывать съ этическимъ моментомъ въ познавательномъ творчествѣ; истину личнаго поведенія никоимъ образомъ нельзя связывать съ истинностью принципа, лежащаго въ основѣ частной науки: истина экономическаго матеріализма,

съ вытекающимъ изъ этого принципа ученіемъ о классовой морали, никоимъ образомъ не связуема съ принципомъ поведенія; между тѣмъ, въ жизни общества мы имѣемъ сплошь да рядомъ подобное смѣшеніе.

Кромѣ того, косвенно вытекающая изъ экономическаго матеріализма узко догматическая и неправомѣрная тенденція признавать право большинства имѣетъ гибельныя послѣдствія; мое убѣжденіе, поскольку оно выражается въ словахъ, часто не покрываетъ глубину мотивовъ, заставляющихъ меня исповѣдывать данное убѣжденіе; высказанное убѣжденіе уже искажаетъ подлинную природу этого убѣжденія; въ согласіи же моего убѣжденія съ чужимъ убѣжденіемъ кроется уже натяжка; мое убѣжденіе раздѣляется на основаніи высказанныхъ мною словесныхъ формулъ; и обратно; но въ томъ и другомъ случаѣ формула не адэкватна содержанію; это во-первыхъ; во-вторыхъ, de facto никогда не бываетъ двухъ одинаковыхъ убѣжденій, покрывающихъ всецѣло другъ друга. Согласіе есть всегда компромиссъ, равно стѣсняющій обѣ согласныя стороны; согласіе массъ построено на крайнемъ отвлеченіи отъ подлинныхъ мотивовъ индивидуальнаго убѣжденія; а только эти мотивы придаютъ убѣжденію глубину и вѣсъ; мнѣніе большинства есть равнодѣйствующая множества индивидуальныхъ убѣжденій, лишенныхъ реальныхъ мотивовъ; каждое индивидуальное убѣжденіе безконечно теряетъ во внутренней силѣ, поскольку оно сливается съ многими иными индивидуальными убѣжденіями; какъ бы ни былъ я мудръ, по поскольку я участвую въ выработкѣ трафарета (равнодѣйствующей убѣжденій), я кажусь безконечно глупѣе себя самого: равнодѣйствующая суммы мнѣній легковѣснѣе единицъ суммы; на этомъ законѣ вѣроятно возникла поговорка: *у семи нянекъ дитя безъ глазу.*

Вмѣсто внутренней убѣдительности вѣра большинства имѣетъ чисто внѣшнюю убѣдительность: статистическій подсчетъ, количество нулей, приставленныхъ къ единицѣ, возводитъ единицу въ милліоны; количество же является символомъ грубой физической силы; мнѣніе большинства прибавляетъ лишь нули къ единицѣ (то-есть данному индивидуальному убѣжденію); между тѣмъ, мнѣніе меньшинства есть только сумма единицъ;

но сумма единицъ больше суммы чиселъ, состоящей изъ единицы съ приставленными нулями; сумма чиселъ десяти милліоновъ равна единицѣ, между тѣмъ какъ сумма всего десяти единицъ уже равна десяти: десять индивидуальныхъ убѣжденій въ десять разъ даютъ для ума больше, нежели одно общее убѣжденіе десятимилліонной толпы; аргументація количествомъ получаетъ въ обществѣ несравненно большее значеніе, нежели аргументація глубиной и вѣскостью мотивовъ: личность неизмѣнно терпитъ въ обществѣ.

Ибсенъ съ неподражаемымъ мастерствомъ вскрываетъ передъ нами конфликтъ между обществомъ и личностью, создавъ своего „Штокмана", „Столпы общества" и „Бранда": тутъ онъ стоитъ на гораздо болѣе вѣрной почвѣ, нежели Ницше.

Дуализмъ между наукой и религіей.

По новому мы подходимъ теперь къ религіозной проблемѣ: успѣхи точной науки и главнымъ образомъ многообразныя научныя міровоззрѣнія еще такъ недавно, казалось, покончили со всякой религіей; всякая положительная религія, казалось, есть пережитокъ. Прошло нѣсколько десятилѣтій, и что же? Успѣхи идеалистической философіи, обосновывающей принципы наукъ, навсегда лишили точную науку права быть міровоззрѣніемъ; точная наука возможна, какъ рядъ эмпирическихъ дисциплинъ; всякая метафизика науки, заключающаяся въ расширеніи того или иного частнаго понятія отдѣльной науки до общаго принципа системы, съ научной же точки зрѣнія оказывается нынѣ неправомѣрной; принципъ частной науки оказывается нынѣ лишь принципомъ, обосновывающимъ научную истину; научная же истина для насъ все болѣе болѣе носитъ прикладной характеръ; такъ, недавно еще выводы физіологической психологіи разрушали коренныя представленія о нашемъ „я", оказывающемся лишь связью физіологическихъ процессовъ; между тѣмъ, оказалось, что, подходя къ объектамъ психологическаго изслѣдованія съ методами естествознанія, мы и не можемъ имѣть иного представленія о человѣческомъ „я"; детерминизмъ же основныхъ понятій науки зависитъ отъ общихъ принциповъ человѣческаго познанія; слѣдовательно, выводы естественно-научной психологіи предопредѣлены познавательнымъ принципомъ; поэтому они лишены какой-либо зна-

чимости, какъ скоро они ложатся въ основу міровоззрѣнія. Но можетъ быть это не такъ? Можетъ быть, теорія знанія зависитъ отъ ряда психологическихъ предпосылокъ? Во всякомъ случаѣ, теорія знанія не зависитъ отъ экспериментальной психологіи, понятой какъ естественно-научная дисциплина: послѣ работъ Зигварта, Когена, Риккерта, а въ послѣднее время и Гуссерля намъ понятна независимость теоріи знанія отъ психологіи; Гуссерль доказываетъ, что психологисты смѣшиваютъ логическіе законы съ актами сужденій, въ которыхъ опознаются сужденія, „законы, какъ содержанія сужденій, съ самыми сужденіями"... „Нетрудно понять, говоритъ онъ, что съ этимъ связано еще второе смѣшеніе, а именно смѣшеніе закона, какъ звена причиненія, съ закономъ, какъ правиломъ причиненія" („Логическія изслѣдованія", I часть). Слѣдовательно, психологисты не понимаютъ различій между идеальнымъ нормирующимъ закономъ и реальнымъ (каузальнымъ); то, что всякое познаніе начинается съ опыта, изъ этого вовсе не слѣдуетъ, по Гуссерлю, что оно и возникаетъ изъ опыта; крайній эмпиризмъ, уничтожая разумное оправданіе, уничтожаетъ, по Гуссерлю, возможность себя самого, какъ научно обоснованной теоріи. Подъ вліяніемъ изслѣдованій Гуссерля даже такой видный защитникъ психологизма, какъ Липпсъ, считавшій еще такъ недавно логику психологической дисциплиной, мѣняетъ свою позицію въ сторону нормативизма.

Оріентирующимъ центромъ познанія уже не могутъ быть точныя науки; этотъ центръ перемѣстился нынѣ; слѣдовательно, и всѣ метафизическіе выводы естественно-научныхъ дисциплинъ въ лучшемъ случаѣ являются лишь эмпирическими вспомогательными гипотезами, не могущими лечь въ основу какого бы то ни было міросозерцанія. Между тѣмъ, эти-то метафизическіе выводы наукъ и разрушали религіозныя представленія человѣчества; вѣрнѣе — разрушали крайне догматическіе выводы положительныхъ религій; въ основѣ любого религіознаго догмата лежитъ та или иная высказываемая истина, основаніе которой за предѣлами разумнаго толкованія; между тѣмъ, обоснованія этой истины часто бываютъ разумны въ догматическомъ богословіи; во всякомъ религіозномъ догма-

тизмѣ съ теченіемъ времени прочно свиваетъ гнѣздо раціонализмъ; здѣсь происходитъ неправомѣрное расширеніе теоретическаго разума, аналогичное расширенію основныхъ понятій науки въ міровоззрѣніи; отнесеніемъ религіозной догматики къ волѣ съ признаніемъ несостоятельности религіознаго раціонализма и вмѣстѣ съ тѣмъ признаніемъ несостоятельности научнаго догматизма, какъ системы міровоззрѣнія, теорія знанія лишаетъ жала обоихъ борющихся противниковъ—науку и религію; сужденіе объ отношеніи между наукой и религіей переносится въ область теоріи знанія; этимъ перенесеніемъ мѣняется сущность антиноміи; мы вовсе не становимся на точку зрѣнія раціональной богословіи, но мы не раздѣляемъ и крайнихъ выводовъ науки.

Съ другой стороны, нормативизмъ стремится освободиться отъ всякаго опытнаго содержанія; познавательныя нормы лишь связуютъ принципы наукъ; эти же послѣдніе оформливаютъ содержанія каждой данной науки; каждая данная наука имѣетъ свое методологическое содержаніе; ограничивая компетенцію метода, теорія знаній одинаково противопоставлена всѣмъ эмпирическимъ содержаніямъ частныхъ наукъ; содержаніемъ теоріи знанія является, съ одной стороны, методологически оформленныя науки (то есть оформленное содержаніе); съ другой стороны, теоріи знанія противопоставлено вообще содержаніе сознанія, какъ имманентное бытіе; основнымъ признакомъ этого содержанія есть его непознаваемость; всякое переживаніе дѣйствительности, взятое внѣ его частной (методологической, условной) формы, въ этомъ смыслѣ запредѣльно познанію, неразложимо, непостижно; оно обладаетъ всѣми тѣми аттрибутами, которыми старые мистики надѣляли бытіе; въ этомъ смыслѣ всякое переживаніе мистично. Теорія знанія, отдѣляя себя отъ всякаго опытнаго содержанія, надѣляетъ живую дѣйствительность мистикой, но вмѣстѣ съ тѣмъ она лишаетъ мистическое переживаніе права оформливать себя, какъ переживаніе трансцендентнаго міра; мистика съ точки зрѣнія современныхъ теоретиковъ покупаетъ право на свое существованіе цѣной отказа отъ метафизики; не говоря уже о томъ, что она не можетъ быть живымъ свидѣтельствомъ о существованіи трансцендентнаго міра, реальности, она не можетъ лежать въ

основѣ ученія о трансцендентномъ; мистическое ученіе о трансцендентномъ отдаетъ мистику во власть метафизики, а съ метафизикой теорія знанія стремится вообще прикончить; мистика становится въ ученіи современныхъ теоретиковъ лишь хаосомъ переживаній, затемняющихъ разумъ: она сливается съ безуміемъ и юродствомъ. Въ этомъ отношеніи любопытенъ взглядъ на мистику современныхъ теоретиковъ (см. статью С. I. Гессена „Мистика и метафизика", „Логосъ", I выпускъ). Мистика—не мистицизмъ; говорить о ея содержаніи членораздѣльно невозможно; она адэкватна всякому переживанію, иррраціональному по существу; ирраціональное переживаніе лежитъ въ началѣ всякаго философскаго изслѣдованія; оно же есть предѣльное философское понятіе; дуализмъ міра переживаемаго бытія и философской, научной или какой-либо иной цѣнности преодолѣваемъ лишь формально; этотъ дуализмъ проявляется еще рѣзче, чѣмъ дуализмъ формы и содержанія; пропасть между ними можно лишь пережить; неоплатонизмъ изъ ирраціональнаго единства выводитъ раціонально познаваемый міръ: теоріи egressus'а (напр., эманаціи) вкладываютъ въ ирраціональное все то, что затѣмъ выводятъ изъ него: этотъ видъ мистической метафизики невозможенъ, какъ невозможенъ и тотъ типъ, который превращаетъ переживаніе въ понятіе regressus'а (Августинъ, Скотъ Эригена); невозможно обосновать мистику введеніемъ понятія объективно-существующей высшей силы, какъ и теоріи, преодолѣвающей дуализмъ формы и содержанія раціональнымъ путемъ; чистая мистика несливаема и съ негативной теологіей; такъ, теорія познанія отводитъ мистикѣ область чистаго, внѣразсудочнаго бытія; вся наша жизнь оказывается безсловеснымъ, безумно-мудрымъ юродствомъ, не поддающимся уразумѣнію. „Мысль изреченная есть ложь", давно еще сказалъ Тютчевъ, пытаясь оформить свое переживаніе въ словѣ: но былъ не правъ: членораздѣльное слово уже нарушило мистику. Этимъ крайнимъ выводомъ отрѣзывается всякое право міровоззрѣнія вліять на представленіе о мірѣ и природѣ человѣка; знаніе упорядочиваетъ матеріалъ опыта; теорія знанія упорядочиваетъ знанія; но смыслъ этого порядка пропадаетъ; между тѣмъ, самый порядокъ намъ нуженъ для жизни, для міро-

созерцанія, но истина, смыслъ, цѣнность оказываются отрѣзанными отъ жизни; ихъ смыслъ въ несуществованіи; существованіе же есть наборъ безсмысленныхъ звуковъ и знаковъ, встающихъ въ нашемъ переживаніи; жизнь—безуміе; смыслъ же и цѣнность въ несуществующей логической истинѣ.

Вотъ безумный, чудовищный выводъ современной философской науки, логически правомѣрной; логика оправдываетъ безуміе цѣной своего права быть логикой „ни для чего“: крайній познавательный формализмъ уживается съ крайнимъ жизненнымъ фетишизмомъ, ибо поскольку я остаюсь человѣкомъ (философія оказывается внѣчеловѣческой дисциплиной), мнѣ остается создать фетишъ изъ случайнаго переживанія; всякая же связь переживаній и особенно смыслъ этой связи, возникающій даже для сумасшедшаго, оказывается неправомѣрнымъ transcensus'омъ: даже сумасшедшіе оказываются все еще слишкомъ большими раціоналистами для послѣдовательнаго гносеолога; но вѣдь религія и есть связь переживаній, родившаяся изъ глубины ирраціональнаго опыта: но религія не существуетъ для теоріи знанія, обосновывающей мистику бытія.

Съ правомѣрностью теоріи знанія намъ не приходится спорить, съ выводами же ея, касающимися конкретной жизни, можно не соглашаться; но тогда слѣдуетъ дѣлать рядъ рѣшительныхъ выводовъ. 1) Смыслъ жизни, являющійся выводомъ оформленныхъ переживаній и несоизмѣримый съ познаніемъ, есть смыслъ религіозный; но сущность религіи не въ познаніи, а въ творчествѣ; религіозные догматы суть символы творческихъ переживаній; связь переживаній, выводящая мистику изъ хаотическаго круговорота чувствъ, не имѣетъ отношенія къ теоретическому разуму; если же мы осознаемъ ее, какъ разумъ практическій, то нормы этого разума должны мы будемъ признать зависящими отъ данныхъ опыта (переживаній), неоформливаемаго въ методахъ наукъ; любой предметъ опыта, разложимый въ наукѣ, есть, съ другой стороны, предметъ и религіознаго опыта, неразложимый въ наукѣ; двузначность такого опыта признается мыслителями въ родѣ Гёффдинга и Джемса. 2) Признавая зависимость нормъ практическаго разума отъ данныхъ религіознаго опыта и считая религію осмы-

сленной связью мистическихъ переживаній, мы неминуемо должны будемъ прійти къ признанію религіозной метафизики, какъ своего рода символики, опирающейся на переживаемыя цѣнности; гипотетичность такой метафизики, разъ осознанъ откровенно творческій ея смыслъ, нисколько не вредитъ жизненности религіи. 3) Наоборотъ, всякій догматическій раціонализмъ откидывается; догматика религіи, принятая, какъ символика, отличается и отъ негативной теологіи; ибо здѣсь основныя религіозныя вѣрованія выводятся не изъ предѣльныхъ отрицательныхъ понятій, а изъ связи мистическаго опыта, положительнаго переживаемаго. Базируя религію въ творческомъ опытѣ, мы переступаемъ границы между эстетикой и религіей.

Такой выводъ къ положительной религіи мы обязаны сдѣлать: въ противномъ случаѣ мы останемся съ дуализмомъ безумной жизни и нечеловѣческой, несуществующей логикой; вмѣстѣ съ тѣмъ мы убиваемъ возможность всякаго міровоззрѣнія внѣрелигіознаго (то-есть переживаемаго опыта). Существуетъ ли связь между теоретическимъ разумомъ и стремленіемъ жизни къ религіозному міровоззрѣнію—вопросъ другой; къ рѣшенію этого вопроса, къ его радикальной постановкѣ еще только подходитъ и гносеологія, и философія творчества.

Но уже ясно одно: среди всей сложности мы по новому глядимъ въ лицо религіозной проблемѣ; въ человѣчествѣ какъ будто снова поднимается эта проблема; на этотъ разъ она ставится въ окончательной, безповоротной формѣ: мы должны или остаться съ безумнымъ, безцѣльнымъ, нѣмымъ и безсмысленнымъ человѣческимъ существованіемъ (разъ логика и теорія знанія объявляютъ себя внѣчеловѣческими дисциплинами), быть ангелами или скотами, или должны мы въ принципѣ допустить смыслъ: но этотъ смыслъ можетъ имѣть лишь оправданіе во взглядѣ на жизнь, какъ на творческій процессъ: только такой трансцензусъ и возможенъ. Допуская въ принципѣ религію, мы должны въ свѣтѣ новыхъ міросозерцаній разобрать положительныя религіи, которыя для насъ до сихъ поръ были освѣщены нынѣ угасшимъ свѣтомъ раціоналистическаго или этическаго догматизма. До сихъ поръ

религіозная символика являлась предъ нами въ метафизической оправѣ; нынѣ самую метафизику мы разсматриваемъ, какъ особый видъ символизма. Не символизмъ должны мы метафизически себѣ уяснить; самую метафизику приводимъ мы къ символическимъ образамъ, рождающимся изъ связи ирраціональныхъ переживаній жизненной мистики.

Можно доказывать реалистическое міросозерцаніе Ибсена; рядъ цитатъ съ достаточной убѣдительностью подтвердитъ намъ его существованіе: не даромъ же явленія дегенераціи, наслѣдственности съ такой мрачной силой переданы въ его творчествѣ; можно обратно доказывать мистицизмъ Ибсена; самые факторы наслѣдственности предстанутъ тогда, какъ прообразы мрачно карающей власти рока. Наконецъ, въ рядѣ драмъ Ибсенъ касается религіозной проблемы. И мы часто въ кругѣ противорѣчій: Ибсенъ—детерминистъ; Ибсенъ—мистикъ; Ибсенъ—пророкъ новаго религіознаго сознанія. И мы не понимаемъ, кто же по существу Ибсенъ. Но мы не понимаемъ и всей сложности въ постановкѣ вопросовъ между наукой и религіей; новое освѣщеніе религіознаго сознанія, какъ и новый взглядъ на науку еще едва намѣченъ среди умственной аристократіи; наши же ходячія міровоззрѣнія всѣ такъ или иначе связаны съ теоретически изжитымъ догматизмомъ. Мы только смутно чувствуемъ, что въ этомъ важномъ вопросѣ дѣло обстоитъ не такъ складно; вообще популярное изложеніе верховъ мистики, какъ и верховъ науки, ведетъ къ невообразимому сумбуру въ процессѣ выработки жизненнаго міросозерцанія. Часто еще и теперь раздаются рѣчи о маніакальномъ характерѣ самаго ибсеновскаго творчества или стараются его уложить на прокрустово ложе отжившаго догматизма, не подозрѣвая, что безуміе, дерзновенность, зачастую противорѣчивость его положеній едва ли съ полнотой отражаютъ противорѣчивость, дерзновенность, граничащія съ безуміемъ въ самихъ выводахъ науки и теоріи знанія. Измѣнился самый смыслъ терминовъ „идеальный“, „реальный“, „научный“. Подходя къ Ибсену въ методологическихъ шорахъ нынѣ отживающихъ міровоззрѣній, мы не поймемъ ровно ничего. Между тѣмъ, Ибсенъ въ основномъ своемъ произведеніи „Императоръ и Галилеянинъ“ ставитъ ту же тезу въ отно-

шенія къ вопросу о вѣрѣ и знаніи, какъ и современныя теченія мысли; третье царство провозглашаетъ Ибсенъ устами одного изъ дѣйствующихъ лицъ драмы (Максима), какъ грядущую религію; первое царство—царство матеріальной жизни (міръ бытія); второе царство—міръ Логоса, сына, принципа; но съ удаленіемъ теоріи знанія за предѣлы всего живого передъ нами два раздѣленныхъ царства—міръ бытія и міръ логическихъ принциповъ; первое безумно, безсмысленно; второе безплодно, безжизненно; смыслъ только въ соединеніи; царство цѣлей должно жить; царство средствъ должно имѣть смыслъ; соединеніе же разума съ переживаемымъ опытомъ возможно только какъ религія жизни; и эту-то религію жизни провозглашаетъ Ибсенъ, какъ грядущее царство духа. Небо и землю соединяетъ Ибсенъ совершенно такъ же, какъ соединяетъ небо и землю Ницше. И основанія для такого соединенія даютъ ему существующія сложности отношеній между знаніемъ и міровоззрѣніемъ, религіей и наукой.

Противорѣчіе между нравственностью и красотой.

Противорѣчіе между нравственностью и красотой тѣсно связано съ противорѣчіемъ между волей и созерцаніемъ. Существующія формы бытовой морали не въ состояніи указать подлинно этическую цѣль жизни; сложность жизни превышаетъ возможности отношеній между такъ называемымъ добромъ и зломъ; развивающаяся, наука съ другой стороны, мѣняетъ естественный взглядъ на нравственность. А научныя теоріи этики уже потому не въ силахъ замѣнить наши естественно сломившіеся принципы этики, что наука несовмѣстима съ міровоззрѣніемъ. Нравственность замѣняетъ она въ лучшемъ случаѣ соціальной гигіеной; съ другой стороны, формальные принципы этики (хотя бы у Канта) оказываются слишкомъ отвлеченными отъ всяческаго жизненнаго содержанія; наконецъ, соціальныя ученія, наиболѣе доступныя среднему пониманію широкихъ массъ, замѣной всеобщей и обязательной этики классовой моралью въ сущности и вовсе уничтожаютъ наше индивидуальное представленіе о нравственности; личное благородство, возвышающее насъ въ нашихъ глазахъ, оказывается ненужнымъ, буржуазнымъ; критерій нравственности утериваст-

ся вовсе; но наше индивидуальное содержаніе ищетъ чего-то равнозначнаго нравственности: мы не можемъ жить безъ внутренне-реальныхъ для насъ устоевъ жизни; и если рушатся передъ нами критеріи правды и добра, мы поневолѣ ищемъ ихъ въ красотѣ, въ мистикѣ; и культъ красоты поневолѣ возникъ и окрѣпъ вмѣсто утрачиваемаго нынѣ культа добра; но сфера красоты смутна и неопредѣленна; ища критерій красоты, мы попадаемъ въ новый циклъ противорѣчій; пожалуй, красота и есть созерцаніе; и, дѣйствительно, эстетизмъ ищетъ опоры въ созерцаніи; метафизика, эстетика такъ или иначе связаны съ пессимизмомъ. Созерцаніе, то-есть отказъ отъ воли, какъ мы уже видѣли, переходитъ въ свое противоположное; оно переходитъ въ творчество новыхъ жизненныхъ отношеній; и поскольку это творчество базируется на личномъ „я", постольку философія красоты изъ пессимизма переходитъ въ эгоизмъ; нравственно то, что я нахожу красивымъ; но тутъ красота сталкивается съ нравственностью; „ты долженъ" противопоставлено „я хочу"; является мистическій опытъ, который различаетъ въ „я" личномъ „я" міровое; это второе „я", открывающееся мнѣ во мнѣ самомъ, обращается къ „я" личному съ все тѣмъ же „ты долженъ" во имя красоты, и обратно: „я" личное видитъ во второмъ „я" нѣчто надъиндивидуальное; къ нему обращается оно, какъ къ „ты". Но какъ только сумѣемъ мы различить личность отъ надъиндивидуальнаго корня личности, мы уже не можемъ не знать, что всякое другое „я", являющееся намъ, какъ „ты", опредѣляется другимъ „я"; мое „я" второе (надъиндивидуальное) есть вмѣстѣ съ тѣмъ надъиндивидуальное „я" для всякаго „ты", являющагося моему сознанію; разъ это осознано, „я" второе становится „онъ", связующее всякія индивидуальныя „я" и „ты"; тутъ мистика созерцанія красоты переходитъ въ религію; красота и нравственность сливаются: „я—это ты". Ницшевскій эгоизмъ, провозгласившій „я", есть не болѣе, какъ тактическій пріемъ, по новому приводящій къ старой религіозной морали; Ницше намъ въ сущности говоритъ: „люби не ближняго („ты"), а себя („я"), но эта любовь нужна для того, чтобы „я" ты открылъ другое „я" и превратилъ свое личное (близкое) „я" въ путь и стремленіе къ другому далекому

„я“; не зная реально связи между обоими „я“, что ты можешь знать о ближнемъ; только черезъ далекое „я“ можешь ты подойти къ ближайшему „ты“ (ближнему)“. Но выводъ изъ этого положенія таковъ же, какъ и выводъ древнѣйшей „мистики Востока: „Я—это ты“ („Татъ твамъ Аси“). Въ этотъ моментъ не только красота становится нравственностью, но и формальная нравственность является для сознанія внутренне наполненной содержаніемъ, то-есть она является красотой; здѣсь эстетизмъ становится этизмомъ; этическимъ элементомъ въ эстетизмѣ Бодлэра былъ въ сущности „Goût de l'infini“; характерно, что эстетизмъ Верлэна переходитъ въ культъ Мадонны, эстетизмъ Уайльда—въ культъ христіанской красоты; Гюисмансъ становится католикомъ, Вагнеръ—поэтомъ и т. д. То же происходитъ съ Ибсеномъ: провозгласивъ индивидуализмъ, Ибсенъ развертываетъ передъ нами галлерею эстетовъ, указывая вмѣстѣ съ тѣмъ трагическій выводъ эстетизма, наконецъ, въ „Женщинѣ съ моря“, „Эйольфѣ“ и „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“ высшій моментъ человѣческаго творчества сливаетъ красоту и нравственность въ недѣлимомъ единствѣ.

II.

Антиноміи, которыхъ мы такъ кратко коснулись, соединяясь другъ съ другомъ, образуютъ въ личности сложнѣйшій лабиринтъ жизненныхъ отношеній; въ каждомъ данномъ конкретномъ случаѣ сложность дѣйствительности всякій разъ превышаетъ практическіе отвѣты, диктуемые выводами изъ нынѣ отживших міровоззрѣній; каждое изъ этихъ міровоззрѣній рисовало намъ жизнь упрощенно; являлись ли такими міровоззрѣніями матеріализмъ, позитивизмъ, пессимизмъ, или идеализмъ, мистицизмъ—все равно: конкретно переживаемое осознается хотя бы въ переживаніи и безконечно сложнѣе, и противорѣчивѣе; дѣйствительность являетъ намъ сложное соединеніе поступковъ и міровоззрѣній; наши же правила отношенія къ жизни, покоясь на пережитой простотѣ, не могутъ насъ удовлетворять. Ибсенъ первый изъ драматурговъ отразилъ въ своей драмѣ дѣйствительную сложность отношеній; его революціонная дѣя-

тельность заключается въ томъ, что онъ срываетъ съ насъ методологическія очки. До Ибсена мы жили въ атмосферѣ гипноза; хотя мы и чувствовали жизнь сложнѣе, нежели о ней говорили намъ господствующія міровоззрѣнія, однако мы не смѣли признаться другъ другу и себѣ въ томъ, какова умалчиваемая нами переживаемая дѣйствительность; мы невольно представляли себя и другихъ всецѣло позитивистами, романтиками, мистиками; мы не хотѣли признаться, что мы то и другое — одновременно; и въ произведеніяхъ драматическаго искусства господствовала крайняя отвлеченность въ изображеніи дѣйствительности; передъ нами являлись типы и только типы; но только рѣдкое художественное произведеніе возвышается до подлинной типичности, гдѣ типъ становится всечеловѣческимъ, внѣвременнымъ, безсмертнымъ; обычно же типъ вырождался въ драмѣ въ ходячую тенденцію; и это имѣло мѣсто какъ разъ въ реалистической драмѣ; въ драмѣ выражалась схематизированная простота поступковъ, а вовсе не подлинная сложность мотивовъ, подготовляющая коллизію. Типъ въ реалистической драмѣ до Ибсена выродился въ тенденціозный футляръ; въ этотъ футляръ втискивался человѣкъ; передъ нами былъ человѣкъ въ футлярѣ, а мы принимали этотъ человѣческій футляръ за подлиннаго человѣка. Почему? Потому что и сами мы были людьми въ футлярѣ; схематизмъ, присущій догматическимъ міровоззрѣніямъ недавняго прошлаго, суживалъ наше отношеніе къ жизни, а стоящіе на-стражѣ городовые футлярныхъ міровоззрѣній гипнотизировали личность; каждое міровоззрѣніе имѣло свой плакатный символъ вѣры, малѣйшее отступленіе отъ котораго преслѣдовалось строго городовыми отъ позитивизма, раціонализма, религіознаго догматизма и т. д. Мы всѣ—эстеты, либералы, соціалисты и анархисты—были одинаково узко консервативны къ требованіямъ живой личности. И когда Ибсенъ первый показалъ намъ воочію подлиннаго человѣка со всей его скрываемой, подпольной сложностью, мы забили тревогу; личность оказалась несоизмѣримой съ самаго разнообразнаго сорта футлярами, куда мы ее старались упрятать; Ибсенъ разбилъ футляръ на человѣкѣ — правда, какъ бы со сцены: это геройство стоило ему многихъ стра-

даній: онъ принужденъ былъ бѣжать съ родины; но своимъ геройскимъ поступкомъ онъ помогъ разбить футляръ на многихъ изъ насъ; ибсеновская сцена оказалась болѣе жизненной, нежели театральность показной стороны жизни; „въ жизни этого нѣтъ“ сказало европейское общество, увидавъ ибсеновскихъ героевъ; „формы проявленія нашей жизни въ обществѣ безжизненны“ отвѣтилъ намъ Ибсенъ: „да, это такъ“ подхватили немногіе. Завязалась тяжба. И побѣдилъ Ибсенъ: послѣ Ибсена мы уже не вернемся къ драмѣ Сарду, Золя и даже Зудермана. Ибсенъ разбилъ футляръ на человѣкѣ только въ искусствѣ; частью благодаря ему этотъ футляръ нынѣ разбитъ и на насъ.

Въ этомъ отношеніи правъ одинъ изъ литературныхъ критиковъ Ибсена, Лотаръ, когда онъ говоритъ слѣдующія характерныя слова: „Все, что прошлое столѣтіе дало въ области мысли, все отразилось въ художественномъ творчествѣ Ибсена. Его анализъ отдѣльной личности является синтезомъ вѣка. Романтизмъ и реализмъ, пессимизмъ и оптимизмъ, соціализмъ и индивидуализмъ—всѣ теченія времени сумѣлъ Ибсенъ заставить служить своимъ цѣлямъ. И въ этомъ цѣломъ трудъ его былъ посвященъ будущему, которое должно дать людямъ то, что имъ принадлежитъ — права личности“. А вотъ что говоритъ по этому поводу Іегеръ: „Драма вообще не сразу оказалась на уровнѣ общаго духовнаго прогресса въ Европѣ“. Датская газета „Соціалъ-Демократъ“ слѣдующимъ образомъ характеризуетъ Ибсена: „Онъ былъ, какъ самъ себя обрисовалъ въ одномъ изъ своихъ стихотвореній, рудокопомъ, который своимъ тяжелымъ молотомъ пробиваетъ себѣ путь въ глубь—въ самыя нѣдра жизни и души человѣческой“. Ибсенъ продумывалъ свои драмы до конца: разбивая на насъ броню нашего окаменѣнія своей желѣзной, киркой творчества, Ибсенъ каждой репликой своихъ героевъ усложняетъ любое положеніе жизни, данное имъ въ началѣ драмы; сначала онъ выдвигаетъ тотъ или иной тезисъ въ томъ общемъ, намъ всѣмъ знакомомъ видѣ, въ какомъ данъ этотъ

тезисъ въ катохизисѣ любого міровоззрѣнія: передъ нами — неотесанная глыба, гдѣ еще нѣтъ жизни; далѣе начинается рядъ перекрестныхъ сценъ, сопровождаемыхъ градомъ репликъ, сыплющихся на тезисъ, какъ частые удары кирки: первоначальная глыба становится все полногреннѣй, и, наконецъ, изъ многихъ жизненныхъ граней начинаетъ выступать подлинно живой, безконечно сложный контуръ, а мы недоумѣваемъ: „въ жизни этого нѣтъ". Вѣрнѣе не въ жизни, а въ футлярѣ, въ который стремятся забить жизнь городовые отъ догматизма. Въ этомъ отношеніи справедливо указываетъ Бьернсонъ на цѣлесообразность и глубокую продуманность ибсеновскихъ репликъ, такъ часто поражающихъ нашъ догматизмъ своею парадоксальностью: „Онъ (Ибсенъ) — величайшій мастеръ въ смыслѣ построенія своихъ пьесъ. Возьмите „Дикую утку". Тамъ ни одной лишней реплики, каждое слово имѣетъ свою цѣль. Настоящее чудо искусства". Но что по мнѣнію Бьернсона является чудомъ искусства, то по мнѣнію нашихъ критиковъ еще вчера объявлялось безсмыслицей. Вотъ какъ характеризуетъ Ведель отношеніе къ Ибсену многихъ датчанъ: „Ибсенъ слишкомъ тяжелъ. Ибсенъ слишкомъ холоденъ и мраченъ... Ибсенъ слишкомъ туманенъ,—говорятъ люди, которые неохотно отваживаются забираться въ такія глубокія мѣста, гдѣ уже не видно дна. Простой здравый смыслъ подымаетъ на дыбы противъ Ибсена многихъ... писателей реалистовъ... Ибсенъ такой сухой, угловатый... Ибсенъ слишкомъ спокоенъ, почти безжизненъ... Безупреченъ въ смыслѣ техники... Недостаточно артистическая натура"... Таковъ зарядъ обвиненій противъ Ибсена; зарядъ обвиненій не умолкъ и по сю пору. Но что можно сказать противъ? Ибсенъ тяжелъ—да, тяжело разбиваетъ киркой футляръ нашей успокоенности этотъ рудокопъ духа; холоденъ, мраченъ — въ подземныхъ глубинахъ нашей земли холодно: да, онъ холоденъ; въ подземныхъ глубинахъ нѣтъ свѣта дня: да, онъ мраченъ. Въ его глубинѣ часто не видно дна, что возразить противъ этого? Приливъ его

творчества уноситъ въ „неизмѣримость темныхъ волнъ“: все это вѣрно. Простой здравый смыслъ вооружается противъ Ибсена: но здраваго смысла у жизни нѣтъ, какъ нѣтъ его и у современности, гдѣ утонченіе научнаго, философскаго, общественнаго и религіознаго смысла лишаетъ этотъ смыслъ догматической „здравости“, т.-е. боязни заглянуть глубоко въ себя и вокругъ себя. Ибсенъ спокоенъ и сухъ: его спокойствіе—земляная кора, подъ которой глухо грохочетъ вулканъ: обычное для него спокойствіе первыхъ трехъ, четырехъ актовъ разрывается взрывомъ послѣдняго акта, который заставляетъ его героевъ продѣлывать безумія, пугающія здравый смыслъ; ледъ его сухости, расплавленный безуміемъ, низвергается тогда гремящимъ бурнымъ потокомъ на нашу благополучную „влажность“ жизни. Ибсенъ безжизненъ — но крайнія степени жара и холода вызываютъ анэстезію чувствъ; безжизненъ, потому что слишкомъ великъ размахъ его жизненности для нашихъ, едва уловимыхъ движеній жизни: у насъ часто не оказывается органовъ воспріятія для Ибсена: они — атрофированы. И, безжизненные, мы жизнь ибсеновскаго творчества воспринимаемъ безжизненно. Ибсенъ безупреченъ, какъ техникъ—да, опять-таки да: и виноваты мы сами, если техническая бездарность является для насъ условіемъ художественнаго дарованія. „Ибсенъ недостаточно артистическая натура“; если подъ артистичностью разумѣемъ мы неврастеническую раздерганность чувствъ, свойственную столь многимъ писателямъ, или актерскую широту натуры, выражающуюся въ пьянствѣ, ношеніи альмавивы и гимнастикѣ мускуловъ на сценѣ для выраженія чувствъ, то Ибсенъ—натура дѣйствительно „не артистическая“; его творчество, какъ и онъ самъ, безукоризненно; оно, какъ и онъ самъ, въ цилиндрѣ; воистину тупоголовость часто мы называемъ артистичностью, а темное, низменное нутро чувствъ (почти чрево) художественной интуиціей; такое чрево молчитъ въ творчествѣ Ибсена.

Сложность переживаній у лицъ ибсеновскаго персонажа превышаетъ сложность отвѣтовъ той или иной доктрины, исходя изъ которой, мы опредѣляемъ свое умственное и нравственное отношеніе къ событіямъ жизни; и потому-то Ибсе-

на нельзя подводить подъ рамки той или иной доктрины; Ибсенъ не реалистъ, если подъ реализмомъ разумѣть соотвѣтствующія доктрины; но Ибсенъ, однако, и не мистикъ, если подъ мистикой мы будемъ разумѣть средневѣковую метафизику переживаній; Ибсенъ революціонеръ; но онъ не соціалъ-демократъ, не анархистъ-коммунистъ; соціалисты достаточно подчеркивали реакціонный оттѣнокъ въ творчествѣ Ибсена; и, однако, подлинно реакціонные элементы общества и по сю пору видятъ въ немъ опаснаго революціонера. Ибсенъ не присоединяется ни къ какому догмату; но системой искусно подобранныхъ репликъ, а также всей фабулой своей драмы достаточно разбиваетъ ту или иную доктрину; здѣсь пользуется онъ той или иной научной теоріей; тамъ выводитъ изъ любой доктрины вовсе неожиданный тезисъ, чтобы вновь раздробить, опрокинуть и по иному выдвинуть его въ слѣдующей драмѣ; каждая слѣдующая драма бросаетъ намъ рядъ вопросовъ, выбивающихъ насъ невольно изъ любого догматическаго катехизиса. Любопытно признаніе Ибсена, записанное нѣмецкимъ литераторомъ Конрадомъ, по поводу истолкователей ибсеновскаго творчества: „Да, да—ужъ эти мнѣ толкователи, Не всегда-то они удачно справляются со своей задачей. Они любятъ все сводить на символы, такъ какъ не уважаютъ дѣйствительности. А если преподнести имъ символъ, они его опошляютъ и бранятся"... Эти слова Ибсена о характерѣ своихъ драмъ чрезвычайно драгоцѣнны: реалистъ выведетъ изъ нихъ протестъ Ибсена противъ символическаго пониманія его драмъ; символистъ же прочтетъ въ его словахъ протестъ противъ реализма; истинный символъ „они (истолкователи) опошляютъ"; „преподнести имъ символъ... они бранятся". Но Ибсенъ, повидимому, ни реалистъ, ни символистъ въ обычно понимаемомъ смыслѣ этого слова; подъ реальной дѣйствительностью онъ разумѣетъ нѣкую дѣйствительность, допускающую міръ символовъ, сросшійся съ нею въ единствѣ; подъ символомъ, очевидно, вовсе не разумѣетъ онъ аллегорію; говоря объ опошленіи истолкователями его символизма, онъ, очевидно, разумѣетъ всевозможные аллегорическіе способы истолкованія его драмъ, то есть, попросту раціонализацію образовъ. Но

прямого отвѣта на то, какъ понимать его драмы, онъ не даетъ: онъ только ставитъ вопросъ: его задача сбить съ догматизма; столкнуть разнаго рода пониманія дѣйствительности въ непримиримомъ противорѣчіи; схематическое разрѣшеніе того или иного вопроса, касающагося жизни, его не удовлетворяетъ: здравый смыслъ разрубаетъ онъ тысячами парадоксовъ, и здравый смыслъ падаетъ: мы стоимъ передъ живой совершенно реальной сложностью; тутъ Ибсенъ или насъ покидаетъ, или обращается къ символу, а мы—недоумѣваемъ: „Какъ подумаешь о томъ",—пишетъ Ибсенъ къ Брандесу въ 1882 году,—„насколько у насъ... еще туго, вяло, тупо критическое пониманіе, представишь себѣ низкій уровень нашего общаго міросозерцанія,—невольно впадаешь въ глубокое уныніе, и мнѣ даже часто кажется, что лучше всего немедленно прекратить свою литературную дѣятельность. У насъ въ сущности не нуждаются въ поэтическихъ произведеніяхъ". Далѣе: „У насъ... не особенно заботятся о свободѣ, а только все о вольностяхъ—въ большемъ или меньшемъ количествѣ, согласно партійной точкѣ зрѣнія. Крайне непріятно задѣваетъ меня также эта некультурная плебейская наша манера полемизировать". Въ 1882 г. еще горько чувствовалъ Ибсенъ глухую стѣну футлярныхъ людей, дотошно лѣзущихъ на него со своими узенькими міровоззрѣніями; футляръ, надѣтый на человѣка, въ свое время чуть ли не заставилъ Ибсена бросить литературную дѣятельность; какимъ стономъ звучатъ слова, обращенныя бѣдствующимъ Ибсеномъ къ королю уже послѣ созданія „Бранда", одного изъ величайшихъ своихъ созданій: „Получаемыми выраженіями... одобренія я не могу существовать... Я хлопочу не объ обезпеченномъ положеніи, но борюсь за дѣло своей жизни, въ которое непоколебимо вѣрю... Въ рукахъ вашего величества дать мнѣ умолкнуть, склониться подъ бременемъ самаго горькаго отреченія,—отреченія отъ дѣла своей жизни. Мнѣ пришлось бы уйти съ того поля битвы, на которомъ

я, знаю, призванъ бороться"... Ибсена угощали кошачьими концертами и всякаго рода демонстраціями; его считали упадочникомъ, врагомъ общества, анархистомъ, безумцемъ; еще недавно у насъ раздавались голоса, что ибсеновскихъ героевъ не существуетъ; помилуйте: Сольнесъ всходитъ на башню, чтобы говорить съ Богомъ; Брандъ ведетъ народъ на вершины; Боркманъ надѣваетъ пальто и идетъ бороться съ жизнью; все это — чепуха: какія-то ледяныя руки, хватающія за сердце—какъ непсихологично; такъ говорили почтенные буржуа и недоучившіеся писаки изъ критиковъ; и продолжали высоко держать голову, разсуждая о психологіи, въ то время какъ одинъ изъ наиболѣе тонкихъ психологовъ нашего времени, Гаральдъ Геффдингъ, былъ глубоко захваченъ тѣмъ самымъ „Джономъ Габріэлемъ Боркманомъ", въ которомъ усматривали безсмысленность и безуміе самого Ибсена; этотъ же психологъ даетъ слѣдующій отзывъ о глубокомъ психологическомъ чутьѣ Ибсена въ привѣтственной рѣчи по поводу юбилея писателя: „Вы", говоритъ Геффдингъ, обращаясь къ Ибсену, „ввели въ драматическое искусство перспективу... Характеры и событія развертываются передъ нами съ самаго ихъ возникновенія, сокровенными ходами приводятъ насъ къ тому мѣсту, откуда раскрывается широкій горизонтъ жизни человѣческой. Какую сокровищницу психологическихъ наблюденій и житейской мудрости представляютъ эти діалоги" (Изъ юбилейной рѣчи.) Безуміе, бредъ, нереальность, антипсихологичность — такъ характеризовало драмы Ибсена вмѣстѣ съ критикой тупоголовое мѣщанство всего міра, и въ своемъ упорствѣ ссылалось на науку, психологію, исторію литературы; сокровищница психологическихъ наблюденій и житейская мудрость—такъ характеризуетъ творчество Ибсена одинъ изъ виднѣйшихъ психологовъ современности; и мы повѣримъ послѣднему: Ибсенъ—дѣйствительный выразитель современной человѣческой психологіи, взятой во всей ея сложности; и его оправдываетъ подлинная наука, не боящаяся догматической указки. Что герои Ибсена подлинны, внутренно-реальны со всѣмъ ихъ символизмомъ, со

всѣмъ загадочнымъ туманомъ, въ который ихъ погружаетъ Ибсенъ, это мы знаемъ теперь въ себѣ, это мы знаемъ и по свидѣтельству Геффдинга. Былъ ли онъ еще и сознательно посвященъ во всѣ сложности современной теоретической мысли, переживающей трагедію? На это слѣдуетъ заранѣе дать отвѣтъ: нѣтъ, Ибсенъ самъ читалъ мало, съ философіей и наукой въ ея теоретическомъ выраженіи онъ былъ мало знакомъ, хотя его тезисы и оправдываются современной теоретической мыслью. Вотъ отрывокъ изъ письма къ Брандесу, рисующій намъ Ибсена во всей его философской наивности, со всей его философской проницательностью; Ибсенъ пишетъ: „Ну, а сочиненіе Джона-Стюарта Милля... Не знаю, въ правѣ ли я высказаться по вопросу, по которому не являюсь спеціалистомъ. Но, какъ вспомню, что существуютъ писатели, разсуждающіе о философіи, не зная Гегеля и вообще нѣмецкой науки, то полагаю, что и не то еще дозволено. И я чистосердечно сознаюсь вамъ, что совсѣмъ не вижу прогресса или какого-либо будущаго въ направленіи, указываемомъ Стюартомъ Миллемъ. Не понимаю, что вамъ за охота была брать на себя трудъ переводить это сочиненіе, которое по философскому мудрствованію напоминаетъ Цицерона или Сенеку. Я убѣжденъ, что вы сами, и притомъ въ срокъ, вдвое меньшій, какой потратили на переводъ, могли бы написать книгу въ десять разъ лучше. И, по-моему, вы оказываете Миллю величайшую несправедливость, сомнѣваясь въ правдивости его утвержденія, что всѣ свои идеи онъ заимствовалъ отъ своей жены“. Мы невольно улыбаемся, читая этотъ отзывъ Ибсена о сочиненіи Милля. Увѣренность въ томъ, что Брандесъ можетъ написать сочиненіе болѣе значительное, нежели Милль, выдаетъ съ головой философскую наивность Ибсена; но критическое отношеніе къ направленію Милля показываетъ необычайную интеллектуальную интуицію; теперь намъ уже ясны промахи Милля; но письмо написано въ 1873 году, когда англійскій позитивизмъ торжествовалъ въ Европѣ.

Будучи глубоко наивенъ въ вопросахъ теоретической философіи, логики и психологіи, Ибсенъ методомъ отъ противнаго приходилъ къ образному выраженію сложнѣйшихъ антиномій современной теоретической мысли, разбивая и приводя къ абсурду ограниченный догматизмъ. Въ этомъ отношеніи характерно одно воспоминаніе объ Ибсенѣ, рисующее его отношеніе къ спору; Ибсенъ любилъ озадачивать своего собесѣдника парадоксами, заставляя опровергать эти парадоксы и вмѣстѣ съ тѣмъ внимательно наблюдая характеръ опроверженій; такъ Ибсенъ собиралъ матеріалъ для творчества; онъ всячески испытывалъ діалектику и логику спорящаго; оттого-то діалоги его такъ жизненно убѣдительны, такъ сложны, такъ не похожи на ходячую пропись, почерпнутую изъ теорій, несостоятельность которыхъ очевидна для современныхъ спеціалистовъ-философовъ, какъ была она внутренно ощутима для всякаго живого человѣческаго инстинкта, не забитаго въ футляръ.

Ибсенъ не былъ спеціалистомъ-философомъ; тѣмъ не менѣе художественнымъ инстинктомъ онъ предугадалъ сложность постановки вопросовъ въ теоретической философіи, выводы которой, ложась въ основу современныхъ міросозерцаній, имѣютъ, хотя и посредственно, большое вліяніе на рѣшеніе жизненныхъ антиномій въ томъ или другомъ направленіи. На этомъ основаніи многіе указываютъ, что его драмы скучны; слишкомъ много въ нихъ отвлеченій; живыя дѣйствующія лица у него часто эмблемы міросозерцаній; живая жизнь отступаетъ на задній планъ... Но если принять во вниманіе, что міросозерцаніе отнынѣ есть глубочайшая связь, объединяющая творческіе акты, а приматъ творчества надъ познаніемъ нынѣ имѣетъ все болѣе и болѣе защитниковъ среди философовъ, то намъ станетъ понятнымъ, что міросозерцаніе такъ рѣшительно вмѣшивается въ жизнь ибсеновскихъ героевъ; оно не имѣетъ того отвлеченнаго смысла, который въ немъ хотятъ видѣть; на всякомъ міросозерцаніи лежитъ печать откровеннаго волюнтаризма. Указываютъ на то, что ибсеновскій герой вмѣшиваетъ драму своего міросозерцанія въ личную жизнь; но и на это легко можно возразить: самыя нормы міросозерцаній не соединены съ практическими

цѣнностями творчески переживаемаго бытія; между тѣмъ эти нормы предопредѣлены творчествомъ; самое міросозерцаніе—въ процессѣ образованія; рядъ существующихъ міросозерцаній въ этомъ отношеніи переживаетъ кризисъ; самая большая трагедія есть трагедія нашего познанія, сознающаго свой кризисъ; и если познавательныя формы суть условія самой эмпирической дѣйствительности, переживаемой, какъ жизнь, то кризисъ познанія отображается въ жизни, какъ самое страшное крушеніе жизни. Ибсенъ открываетъ намъ не трагедію въ жизни; трагедія въ жизни случайна; она можетъ быть, можетъ и не быть въ условіяхъ данной жизни; Ибсенъ открываетъ передъ нами непрерывную трагедію самой жизни; наша трагедія предопредѣлена трагизмомъ познанія, обусловливающаго жизнь и не приведеннаго къ творчеству; если трагедія познанія обрекаетъ насъ во власть суроваго рока, то ибсеновскіе герои предопредѣлены рокомъ; отсюда детерминизмъ ибсеновскихъ драмъ; Ибсенъ обычно показываетъ намъ лишь развязку въ драмѣ; оно и понятно: то, что подготовляется непрерывно, не можетъ быть представлено въ условіяхъ сцены; развязка у Ибсена всегда случайна; но случайность развязки—въ видимости; Ибсенъ нарочно подчеркиваетъ бутафорскій характеръ своей развязки (на героя летитъ лавина, герой сходитъ съ ума и т. д.), не самая эта данная въ трагедіи развязка ему нужна; нѣтъ у Ибсена внезапныхъ, потрясающихъ ходъ драмы событій; событія нарастаютъ непрерывно; они нарастаютъ еще въ прошломъ выводимыхъ героевъ; и вотъ отсюда-то важность ибсеновскаго діалога; діалогъ ведется такъ, что мы начинаемъ проникать въ далекое прошлое героевъ; мы живо переживаемъ далекую трагедію Джона Боркмана; подлинная трагедія здѣсь — въ крушеніи карьеры Боркмана; но самое это крушенія не на сценѣ; мы узнаемъ о немъ изъ діалога; подлинная трагедія Сольнеса не въ томъ, что онъ сорвался съ башни, а въ томъ, что онъ пересталъ строить башни и колокольни; когда мы впервые видимъ на сценѣ Сольнеса, мы и не подозрѣваемъ, что онъ уже пережилъ свою трагедію давно; изъ перекрестнаго діалога намъ это становится ясно; и когда намъ станетъ это ясно вполнѣ, Ибсенъ неожиданно убиваетъ своего героя: Соль-

несъ падаетъ. То же и въ драмѣ „Маленькій Эйольфъ“; трагедія, отъ которой гибнетъ Эйольфъ, начинается еще до рожденія самого Эйольфа; трагедія Освальда изъ „Привидѣній“ вовсе не въ томъ, что онъ сошелъ съ ума, а въ томъ, что онъ вообще родился. Ибсеновская драма начинается съ конца трагедіи: всѣ главныя событія уже совершились; задача діалога — ретроспективно развернуть передъ нами всю жизнь героевъ, ибо вся ихъ жизнь — трагедія: нѣтъ поэтому у Ибсена видимаго начала и видимаго конца трагедіи; но показать жизнь героя, а не только два, три событія изъ жизни, — задача, невоплотимая на сценѣ; и потому-то Ибсенъ показываетъ намъ своего героя не со стороны его крупныхъ душевныхъ движеній, въ немъ происходящихъ, а со стороны внѣшнихъ чертъ; дѣйствующія лица въ геніально построенномъ діалогѣ рисуютъ намъ прошлое героя самымъ детальнымъ образомъ; самъ же герой показанъ со стороны внѣшнихъ чертъ; Ибсенъ снабжаетъ свои драмы детальными ремарками: въ нихъ узнаемъ мы, какъ ходятъ его герои, какіе они носятъ прически, костюмы; мы узнаемъ всѣ ихъ манеры, всѣ жесты; чаще всего они мало говорятъ о событіяхъ, жертвой которыхъ они становятся; говорятъ они нѣмотой, жестами, часто незначащими словами; за нихъ говорятъ окружающіе: тонкое кружево діалога все время окутываетъ ихъ; и мы часто начинаемъ ихъ узнавать прежде, нежели они откроютъ ротъ; а когда начинаютъ они говорить, то говорятъ о прошломъ; во всѣхъ словахъ, почти незначащихъ, звучитъ это прошлое; окружающія ихъ лица въ такомъ случаѣ являются какъ бы хоромъ; они повѣствуютъ намъ о прошломъ героя, они комментируютъ ихъ глухонѣмые жесты; и мало-по-малу передъ нами встаетъ все то, что было съ ними задолго передъ тѣмъ, какъ они появились предъ нами; и тогда мы начинаемъ видѣть, что трагедія ихъ позади ихъ, что они — обреченные; еще одинъ послѣдній ударъ, незамѣтный, незначащій, и они — гибнутъ; и вотъ приходитъ случайное, иногда мало имѣющее отношенія къ ихъ жизни, событіе: ибсеновскіе герои тогда гибнутъ. Это несоотвѣтствіе ихъ гибели съ кажущейся причиной, подавало столько поводовъ къ тому, чтобы упрекать Ибсена въ безсмысліи и искусственности. Рубекъ гибнетъ въ

тотъ моментъ, когда нашелъ цѣль своей жизни, отъ случайно упавшей лавины; Эйольфъ тонетъ случайно; Боркманъ умираетъ отъ разрыва сердца въ тотъ моментъ, когда, полный вѣры въ себя, онъ идетъ бороться съ жизнью; Сольнесъ падаетъ съ колокольни тоже случайно, когда онъ уже взошелъ на нее и ему оставалось только — спуститься; Брандъ, перенесшій смерть жены и сына, умираетъ тоже случайно. Ибсенъ какъ будто нарочно кидаетъ намъ въ лицо этими случайностями, чтобы подчеркнуть, что все равно, отъ чего бы ни гибли герои, потому что они погибли — давно, до начала развертывающихся событій. Извнѣ случайность, изнутри детерминизмъ—вотъ обычный пріемъ Ибсена, Ибсенъ хочетъ какъ будто сказать, что не то въ жизни драма, что приходитъ въ событіяхъ жизни внезапно; вся жизнь, когда нѣтъ гармоніи между ней и сознаніемъ цѣлесообразно прожитаго прошлаго,—сплошной ужасъ; Ибсенъ можетъ сказать, что когда изжита жизнь, приходятъ случайности, обусловливающія и внѣшнюю гибель. И Гедда Габлеръ застрѣливается оттого, что Левборгъ выстрѣлилъ себѣ не въ грудь, а въ животъ. Ибсенъ хочетъ сказать, что случайности не случайны, что внѣшнія событія жизни не могутъ насъ сломить; мы должны царить надъ случаемъ; мы должны быть творцами собственной жизни; Ибсенъ врагъ всякаго детерминизма, если мы глубже измѣримъ его творчество; детерминизмъ его, такъ сказать, чисто тактическій; онъ беретъ современныхъ людей, шагъ за шагомъ вскрываетъ противорѣчія ихъ жизни; далѣе связываетъ онъ противорѣчія эти съ трагедіей ихъ безвольнаго сознанія; онъ указываетъ на то, что детерминизмъ — слѣдствіе нашей раздвоенности; разладъ жизни вокругъ насъ зависитъ отъ разлада жизни въ насъ.

Мы должны создать свою жизнь: вотъ единственный выходъ изъ драмы Ибсена. У насъ должно хватить достаточно силы воли, чтобы побороть рокъ. Ибсенъ пересматриваетъ современность; онъ развертываетъ передъ нами серію лицъ: ученый, общественный дѣятель, художникъ, проповѣдникъ, мелкій служащій; всѣ они проходятъ передъ нами, и всѣ они оказываются подъ знакомъ Рока; всѣ они—несостоятельны передъ ими же вызванными событіями жизни; нѣтъ

въ нихъ цѣлостности: Ибсенъ стремится выбрать изъ жизни наиболѣе сильныхъ; сильная личность смѣняется сильной личностью; и, однако, эти сильныя личности гибнутъ; Ибсенъ какъ бы стремится показать намъ, что сильныхъ личностей и вовсе нѣтъ. Но самъ Ибсенъ вѣритъ въ личность. И если среди насъ нѣтъ того, кто съ достаточной мужественностью сумѣлъ бы побороть собственный рокъ (безволіе), онъ съ надеждой обращается къ будущему: провозглашаетъ третье царство, вѣритъ въ творческое сліяніе вѣры съ сознаніемъ; Ибсенъ —„странникъ по высотамъ“, какъ его опредѣляетъ Лотаръ; высоты человѣческой личности снятся Ибсену; подъ скептицизмомъ и детерминизмомъ Ибсена скрывается юношеская вѣра въ новую жизнь; къ будущему, какъ и Ницше, обращенъ Ибсенъ. Вотъ какъ говоритъ о немъ Лотаръ: „Онъ— поэтъ нашей тоски по новому вѣку, по новымъ людямъ—людямъ третьяго царства, представителямъ духовнаго благородства!.. Ибсенъ— „странникъ по высотамъ“, простирающій руки къ солнцу“.

Тутъ начинается символизмъ Ибсена; тутъ — мѣщанство всѣхъ странъ, натолкнувшись на ибсеновскіе символы (которые всегда суть видѣнія будущаго), сперва клеймитъ его позорной кличкой декадента, а впослѣдствіи, когда съ Ибсеномъ уже стало трудно раздѣлываться при помощи одной ругани, мѣщанство всѣхъ странъ въ потѣ лица своего начинаетъ дешифрировать Ибсена, разъясняя его при помощи жалкихъ аллегорій и серьезно вѣря, что эти аллегоріи—символы.

„Да, да—ужъ эти мнѣ толкователи!“ иронически отзывается Ибсенъ: „Не всегда-то они удачно справляются со своей задачей... А если преподнести имъ символъ, они его опошляютъ и бранятся“.

Вглядываясь въ содержаніе драмъ Ибсена, мы видимъ въ нихъ какъ бы три смысла, три параллельно выдержанныхъ содержанія: передъ нами превосходныя реалистическія картины быта; мы видимъ живую Норвегію; фабула, дѣйствующія лица отчетливо зарисованы; начиная съ чертъ лица дѣйствующаго героя, его одежды, походки, жеста, языка и кончая бытомъ и общественными отношеніями, мы нигдѣ на всемъ протяже-

нія драмы не встрѣтимъ неотчетливости въ рисункѣ; все здѣсь измѣрено, взвѣшено, зарисовано; реализмъ Ибсена въ этомъ отношеніи можетъ поспорить съ реализмомъ Золя; передъ нами чисто реалистическая драма; это съ одной стороны; съ другой стороны живо зарисованныя фигуры среди обыденной обстановки жизни начинаютъ говорить что-то такое, что вовсе не соотвѣтствуетъ окружающей ихъ дѣйствительности; мастеръ-реалистъ послѣ изумительнаго знанія жизни вдругъ бросаетъ насъ какъ бы въ сумасшедшій домъ; герой, только что сейчасъ говорившій съ нами понятно, точно начинаетъ заговариваться: онъ перекидывается отъ темы къ темѣ; но не слѣдуетъ отчаиваться; вчитываясь въ смущающія насъ реплики, мы видимъ, что туманность, неожиданно врывающаяся въ чисто реальное дѣйствіе, такъ же неожиданно разрѣшается; дѣйствующія лица, еще только что говорившія прямо, понятно, начинаютъ объясняться намеками; многіе ищутъ здѣсь символизма; но символизмъ такого рода—кажущійся; онъ—только утонченіе діалога: Ибсенъ весьма экономенъ на объясненія; вскользь брошенное замѣчаніе, повторенное, быть можетъ, только черезъ нѣсколько явленій, лучше характеризуетъ душу героя, нежели пространное объясненіе; вскользь брошенными словечками герои Ибсена быстро и мѣтко характеризуютъ другъ друга; два, три слова — и новая чисто реальная складка въ обликѣ; еще два, три слова — и новая складка; дѣйствующія лица все болѣе и болѣе обрисовываются; нужна большая память, чтобы свести къ единству всѣ эти мелкія черточки; въ суммѣ онѣ даютъ живой портретъ; въ дѣйствительности изображеніе человѣка состоитъ изъ столь мелкихъ черточекъ, что черточки эти скрадываются; на полотнѣ получаются только линіи; чѣмъ тоньше, бисернѣй рисунокъ, тѣмъ ярче портретъ; но линіи, складывающіяся въ рисунокъ, у Ибсена состоятъ изъ словъ; ибсеновскій діалогъ въ своемъ реализмѣ тоньше, нежели мы обыкновенно привыкли видѣть на сценѣ; у него нѣтъ ни одного лишняго слова; и если мы жалуемся на длинноты ибсеновскихъ діалоговъ, значитъ мы не понимаемъ ихъ цѣли: Ибсенъ не заставитъ своихъ героевъ разглагольствоваться попросту; и если они говорятъ о ничего неговорящихъ пустякахъ, это значитъ, что именно въ пустя-

кахъ этихъ сказываются характернѣйшія черты ихъ жизни, подготовляющія развязку; нужна крайняя сосредоточенность, чтобы увидѣть все, что видитъ Ибсенъ въ своихъ герояхъ; въ природѣ часто мы не замѣчаемъ вовсе малѣйшихъ нюансовъ въ измѣненіи цвѣта неба, облаковъ; и мы часто бываемъ удивлены, когда люди, знающіе природу, начинаютъ предсказывать намъ перемѣну погоды, взглянувъ на ясное небо; то же у Ибсена: событія подготовляются у него полутонами; онъ накладываетъ полутонъ на полутонъ, подготовляя то или иное событіе, ту или иную реплику; а мы, невнимательно вслушиваясь въ слова его дѣйствующихъ лицъ, бываемъ удивлены будто бы безпричиннымъ душевнымъ движеніемъ его героевъ; всякій разъ, когда это съ нами случается, мы должны еще и еще разъ вернуться къ прочитанному, чтобы поймать ускользнувшую нить разговора; вотъ отчего ибсеновскія драмы такъ проигрываютъ на сценѣ; часто актеры не въ состояніи уловить всю сумму чертъ, подготовляющихъ событіе; для этого нужно быть слишкомъ большимъ психологомъ; слишкомъ часто драматическіе писатели изъ крайнихъ реалистовъ заставляютъ своихъ героевъ двигаться и говорить утрированно; ибсеновская неестественность слишкомъ часто зависитъ отъ неумѣнія проникнуть въ тонкости ибсеновскаго реализма; какъ и Чеховъ, онъ строитъ діалогъ на полутонахъ; въ этомъ отношеніи онъ болѣе реалистъ, чѣмъ Зола. Какъ часто мы проглядываемъ многое въ Ибсенѣ; мнѣ, напримѣръ, приходилось встрѣчать лицъ, которые не разъ и не два читали „Строителя Сольнеса“; имъ казалось, что они все тамъ поняли; и, однако, изъ разговора приходилось мнѣ убѣждаться, что они проглядѣли одну существенную черту, характеризующую отношеніе Сольнеса къ своей бухгалтершѣ, Кайѣ Фосли; они не замѣтили вовсе, что Сольнесъ ее гипнотизируетъ для своихъ цѣлей; у Сольнеса большая гипнотическая сила; Ибсенъ рисуетъ Сольнеса, какъ гипнотизера, столь тонко и столь реально, что мы вовсе не замѣчаемъ въ Сольнесѣ этого характеризующаго его свойства, какъ часто не замѣчаемъ мы явленій гипноза, происходящихъ передъ нами въ дѣйствительности; всякій другой драматургъ, менѣе утонченный въ реализмѣ, старался бы подчеркнуть элементъ гипноза какимъ-либо болѣе грубымъ и

явнымъ образомъ; Ибсенъ пользуется этой способностью Сольнеса для того, чтобы слегка ретушировать его, казалось бы, и безъ того реальный портретъ. Такихъ примѣровъ, когда мы не видимъ многихъ чертъ въ драмахъ Ибсена, сколько угодно; нѣкоторые тончайшіе штрихи, сознательно проведенные Ибсеномъ и незамѣченные нами, вовсе не лишаютъ насъ наслажденія; мы только смутно чувствуемъ глубину фона драмы, скользя сознаніемъ по ея поверхности; когда же неуловленныхъ штриховъ накопляется слишкомъ много, мы начинаемъ подчасъ и вовсе не понимать діалога: тогда-то мы объясняемъ непонятыя мѣста ихъ символизмомъ; или въ совершенно реалистическомъ мѣстѣ драмы начинаемъ строить ненужную аллегорію; линія непрерывнаго развитія событій обрывается; и намъ кажется, что Ибсенъ допускаетъ произвольные скачки тамъ, гдѣ онъ накладываетъ лишь тѣни, или прячетъ мотивъ въ складки этой тѣни; послѣ второго, третьяго чтенія расправляются складки; тамъ, гдѣ, по-нашему, обрывается реализмъ, оказывается непрерывность. Первое, противъ чего надо предостеречь наивныхъ зрителей, это противъ стремленія понимать аллегорически любое неясное мѣсто драмы; драмы Ибсена поэтому слѣдуетъ совѣтовать читать, а не глядѣть. Нѣкоторые штрихи біографіи Ибсена заставляютъ насъ полагать, что онъ писалъ свои драмы столько же для читателей, сколько для зрителей; къ постановкѣ своихъ произведеній на сценѣ съ теченіемъ времени онъ охладѣвалъ; Германъ Бангъ приводитъ слѣдующія характерныя слова Ибсена: „Я пишу свои пьесы, какъ хочу, а затѣмъ предоставляю артистамъ играть ихъ, какъ могутъ“. Это ли не предѣлъ равнодушія къ сценѣ? „Повидимому, онъ съ годами и писалъ, имѣя въ виду главнымъ образомъ читателей, а не зрителей“, замѣчаетъ актеръ Паульсенъ: „его послѣднія пьесы прямо какъ будто иллюстрированы ремарками“; съ этимъ замѣчаніемъ нельзя не согласиться; кто внимательно прочелъ ремарки къ „Строителю Сольнесу“ или къ „Джону Габріэлю Боркману“, того не удовлетворятъ актеры: все будетъ казаться, что пропущено что-то наиболѣе характерное, наиболѣе живое въ Сольнесѣ или Боркманѣ.

Слѣдуетъ по многу разъ возвращаться къ одной и той же драмѣ, чтобы охватить хотя бы часть изъ тѣхъ широкихъ горизонтовъ, которые рисуетъ намъ Ибсенъ; опытъ одного чтенія безрезультатенъ; одно чтеніе часто лишь озадачиваетъ; одни осознаютъ свое изумленіе передъ Ибсеномъ, какъ восторгъ, другіе, какъ негодованіе; тѣ и другіе еще не понимаютъ Ибсена; впослѣдствіи, возвращаясь къ прочитанной драмѣ, бывшіе поклонники Ибсена отъ него отказываются; хулители — становятся поклонниками; между тѣмъ большинство — остается изумленнымъ; изумленіе сопровождало творчество Ибсена на протяженіи десятковъ лѣтъ; много было разговоровъ, опирающихся на изумленіе; „тутъ что-то не такъ, тутъ что-то есть“, слышали мы отъ однихъ; „ерунда“, говорили другіе. Между тѣмъ и тѣ, и другіе еще не знали Ибсена подлиннаго; я прочелъ болѣе пяти разъ каждое изъ крупныхъ произведеній норвежскаго драматурга, какъ-то: „Сольнеса“, „Боркмана“, „Бранда“, „Эйольфа“, „Женщину съ моря“, „Воителей въ Гельголандѣ“, „Когда мы мертвые пробуждаемся“; опытъ пятаго чтенія приносилъ новыя черты, которыя ускользали отъ четвертаго чтенія; такъ ли у насъ читаютъ Ибсена? И оттого-то у насъ Ибсена не знаютъ вовсе.

Всѣ эти слова касаются лишь поверхности ибсеновскихъ драмъ; я говорю тутъ еще пока объ Ибсенѣ-реалистѣ; и вотъ когда, наконецъ, сумѣемъ мы найтичисто реальныя черты въ томъ, что вчера намъ еще казалось туманнымъ, мы наталкиваемся на нѣкоторые образы и выраженія, несводимые къ реализму. Если слова старика въ „Дикой уткѣ“: „лѣсъ мститъ за себя“ еще объяснимы аллегорически, то поступокъ Рубека, убѣгающаго съ Иреной къ вершинамъ, чтобы преобразиться, грубо ломаетъ тончайшую ткань реализма, которой обвилъ своихъ героевъ Ибсенъ въ другихъ сценахъ этой изумительной драмы; здѣсь аллегорія властвуетъ уже надъ поступками людей; изъ реторической формы выраженія аллегорія становится реальностью, опредѣляющей поступокъ: слово тутъ у Ибсена становится плотью; въ самомъ дѣлѣ: я могу въ жизни выражаться иносказательно; живая рѣчь пеструитъ узаконенными въ языкѣ символами-метафорами; болѣе того:

я могу всегда создать метафору, не встрѣчающуюся въ обиходѣ рѣчи; и когда ибсеновскіе герои создаютъ свои индивидуальныя метафоры, у насъ нѣтъ еще основаній уличать Ибсена въ измѣнѣ реализму; но когда тѣ же герои начинаютъ продолжать свои метафоры въ жестахъ или поступкахъ, напримѣръ, когда, сравнивъ подъемъ и пробужденіе личности съ подъемомъ на горныя вершины, они и реально идутъ на вершины, чтобъ пробудиться, мы смѣло можемъ сказать: „Въ жизни этого не бываетъ". Тутъ панегиристы Ибсена отъ реализма обыкновенно становятся втупикъ; имъ нѣтъ лазейки: они должны объявить Ибсена сумасшедшимъ, или стараться объяснить поступки ибсеновскихъ героевъ ихъ ненормальностью; такъ и поступали еще вчера съ Ибсеномъ всѣ критики-реалисты: они объявили Ибсена декадентомъ—сперва; потомъ они старались оправдать Ибсена, стремясь опредѣлить его писательскую дѣятельность, какъ сводящуюся на изображеніе психопатовъ; но слишкомъ ясно, что такое объясненіе—увертка; слишкомъ ясно, что Брандъ, Сольнесъ, Рубекъ, Боркманъ для Ибсена не психопаты вовсе; да и кромѣ того: странно было бы отъ Ибсена ждать изображенія однихъ только душевно-больныхъ; Ибсенъ, этотъ тончайшій реалистъ, изображалъ окружающую дѣйствительность; а если въ окружающей дѣйствительности его вниманіе останавливали лишь чудаки, подобные Рубеку, это значитъ, что въ окружающей дѣйствительности онъ усматривалъ штрихи, роднящіе ее съ сумасшедшимъ домомъ; но тогда и мы, судящіе Ибсена, и вся ибсеновская критика есть критика сумасшедшаго дома; но и тогда подлинная наша дѣйствительность для него не дѣйствительность вовсе.

Такъ приблизительно и смотрѣлъ Ибсенъ, указывая на кризисъ сознанія, кризисъ моральныхъ, соціальныхъ и эстетическихъ воззрѣній нашего времени; не даромъ одинъ критикъ охарактеризовалъ Ибсена, какъ пророка, съ протянутыми руками къ лучшему будущему; онъ звалъ къ намъ это будущее; онъ звалъ насъ переступить за черту современности; но это было только потому, что хаосъ понятій, въ которомъ мы живемъ, не въ переносномъ, а въ буквальномъ смыслѣ есть тюрьма или сумасшедшій домъ; футляръ, который разбивалъ

на насъ Ибсенъ, это тѣ цѣпи, которыя приковываютъ насъ къ нашей тюрьмѣ.

Разсматривая галлерею дѣйствующихъ лицъ Ибсена, такъ сказать, въ первомъ планѣ мы замѣчаемъ такимъ образомъ у него непримиримый дуализмъ между чисто реалистическимъ изображеніемъ событій и какими-то съ реалистической точки зрѣнія недопустимыми символическими отступленіями; если мы догматики-реалисты, мы должны признать рядъ паденій ибсеновскаго творчества какъ разъ въ мѣстахъ наибольшаго подъема; и это тѣмъ нагляднѣе, что въ мѣстахъ наименьшаго подъема реалистическая ткань драмы совершенна; если мы догматики-символисты, мы должны признать, что во всемъ творчествѣ Ибсена есть всего нѣсколько мѣстъ, заслуживающихъ вниманія; все же пространство его драмъ занято мало для насъ интереснымъ изображеніемъ быта; провозглашая смерть быту, мы должны провозгласить смерть ибсеновской драмѣ, выдѣливъ изъ разныхъ драмъ нѣсколько цѣнныхъ страничекъ; вотъ почему и по сю пору ограниченные догматики какъ символизма, такъ и реализма, въ сущности проходятъ мимо Ибсена, отдавая ему дань оффиціальнаго почтенія; для первыхъ занимательнѣе малокровный Морисъ Мэтерлинкъ; первые уже давно преодолѣли Ибсена въ сторону Блока; вторые преодолѣли Ибсена въ сторону Ведекинда, или въ сторону раззолоченной буржуазной грязи, которую такъ щедро имъ расточаетъ нынѣ шикарный реалистъ импрессіонистическаго оттѣнка, Генрихъ Манъ: описаніе сверкающаго оперенія „Діаны-Минервы-Венеры“ для нихъ интереснѣе сѣро-туманныхъ красокъ „Женщины съ моря“.

Но вглядываясь пристальнѣе въ реализмъ ибсеновскихъ драмъ, мы вскрываемъ въ нихъ мощную идеологическую струю; детерминизмъ этихъ драмъ предопредѣленъ идеологіей самого Ибсена; центръ этой идеологіи — кризисъ сознанія; но сама идеологія Ибсена развертывается передъ нами не прямо, а доведеніемъ до абсурда міросозерцаній, господствовавшихъ еще такъ недавно среди насъ; насъ начинаетъ поражать власть идей въ драмахъ Ибсена; герои его одержимы тѣмъ или инымъ міросозерцаніемъ; они стремятся практически воплотить міросозерцаніе въ жизнь; они стремятся самую свою жизнь вы-

вести изъ міросозерцанія; они превращаются въ ходячіе образы и подобія исповѣдуемыхъ доктринъ; на этой почвѣ часто подготовляется конфликтъ міросозерцанія съ жизнью; они падаютъ жертвами этого конфликта; въ „Столпахъ общества“ и „Докторѣ Штокманѣ“ доводится до абсурда правда для многихъ, въ „Геддѣ Габлеръ“ правда для одной; коллективизмъ, какъ и индивидуализмъ, какъ отвлеченные принципы, воплощенные въ жизнь—суть ложь; но и компромиссъ между однимъ и многими по Ибсену невозможенъ. Въ „Брандѣ“ изображена трагедія отвлеченной морали любви; казалось бы, выводъ: мораль—есть любовь; но какая? Любовь ко всѣмъ? Но она — невозможна; безкорыстная любовь къ „вещамъ“? Но трагедія Боркмана построена на этой любви; любовь къ ближнимъ? Но ближніе—большинство: ближніе клеймятся въ „Докторѣ Штокманѣ“. Любовь чувственная? Но трагедія „Эйольфъ“ построена на этомъ; любовь къ созданію для себя? Но въ этомъ трагедія „Гедды Габлеръ“; для другихъ? Но въ этомъ трагедія „Сольнеса“, созидавшаго „дома для людей“. Куда ни кинь, вездѣ клинъ; воистину, драма Ибсена есть драма существующихъ міросозерцаній. Міросозерцаніе—реальнѣй жизни; вся жизнь есть слѣдствіе міросозерцанія; тутъ, подъ эмпирическимъ детерминизмомъ вскрывается у Ибсена гносеологическій идеализмъ. Кризисъ нашего міросозерцанія только въ творчествѣ Ибсена отобразился; только Ибсенъ среди всѣхъ современныхъ драматурговъ созналъ до конца степень реальности этого кризиса, его могучую власть на реальную жизнь людей; съ этой точки зрѣнія вся реалистическая картина жизни, выгравированная творчествомъ Ибсена, есть эмблема: 1) антиноміи нашего познанія, 2) антиноміи между познаніемъ и бытіемъ; вотъ почему вездѣ смыслъ драмы двоится; любая реалистическая сцена, изображающая битву жизни, есть вмѣстѣ съ тѣмъ наглядная эмблема великой битвы между раздвоеніемъ нашего сознанія, а также противорѣчіе раздвоенія между сознаніемъ и бытіемъ; противорѣчіе между бытіемъ и творчествомъ: примѣръ — Сольнесъ: строя дома для людей, онъ желаетъ строить дома для Бога; и отъ этого гибнетъ; противорѣчіе между „я“—и „ты“: примѣръ—Гедда Габлеръ: утверждая до

крайности свое „я“, Гедда ради „я“ губитъ „ты“ (Левборга), котораго однако же любитъ; какъ скоро для „я“ исчезаетъ „ты“ (Левборгъ застрѣливается), гибнетъ Гедда; выводъ—„я“ и „ты“ должны соединиться въ чемъ-то, что ни „я“ ни „ты“; противорѣчіе между желаніемъ и долгомъ: примѣръ—Эллида Вангель (ея драма между долгомъ по отношенію къ мужу и желаніемъ уйти съ незнакомцемъ); противорѣчіе между милосердіемъ и нравственнымъ закономъ: примѣръ—Брандъ. И т. д.

Всѣ драмы Ибсена построены на противорѣчіяхъ; противорѣчія эти предопредѣлены раздвоеніемъ между сознаніемъ и жизнью; безсознательная жизнь есть состояніе животное; проведеніе сознанія до его возможныхъ границъ есть подчиненіе самой жизни сознанію; трагическій выводъ: мертвая жизнь: между мертвой жизнью и жизнью животной особенно ярко въ „Когда мы мертвые пробуждаемся“. Рубекъ—сознателенъ: но онъ—мертвъ; окружающіе его живы, но безсознательны; когда онъ изваяваетъ ихъ, они выглядятъ звѣрями; Рубекъ сознаетъ, что и жизнь, и сознаніе въ творчествѣ; творчества жизни не хватаетъ Рубеку; онъ только сознаніемъ доходитъ до творчества: преобразить свою жизнь онъ не можетъ; и онъ—гибнетъ.

Тутъ нащупываемъ мы сокровенный нервъ самого ибсеновскаго творчества; намъ открывается какъ бы третій этажъ его художественной постройки: трагедія героевъ Ибсена въ томъ, что они то безсознательно стремятся къ творчеству жизни, какъ Боркманъ, инстинктивно стремясь выбросить изъ земли землявыя богатства и ими преобразить жизнь; земля погубила Боркмана; то герои эти хотятъ изъ сознанія сотворить для себя живую жизнь; и, совершенные мертвецы, они гибнутъ, какъ только подымаются къ стихіи живого сознанія —воздуху вершинъ: совершеннѣйшій мертвецъ Рубекъ гибнетъ, поднимаясь къ высотамъ своего оледенѣлаго сознанія, когда сознаніе это указываетъ на себя, какъ на продуктъ творчества; сознаніе долга безъ живо ощущаемой любви губитъ и Бранда; сотрясеніемъ воздуха срывается лавина; обоихъ погубила воздушная стихія; такъ же губитъ стихія сладострастія, вода, маленькаго Эйольфа. Огонь дѣятельности безъ знанія земли и безъ мудрости воздуха пре-

вращаетъ Штокмана во вреднаго чудака; ибсеновскіе герои не знаютъ соединенія стихій въ гармоническомъ единствѣ; они гибнутъ и отъ воздуха вершинъ, и отъ земли, и отъ воды, и отъ огня. Въ Брандѣ есть огонь и воздухъ, но нѣтъ земли и воды; въ Боркманѣ есть и земля и огонь; нѣтъ воды и воздуха; въ Сольнесѣ есть и земля, и вода, и огонь; воздуху нѣтъ. Стремленіе къ творчеству новой жизни ведетъ къ гибели у Ибсена, потому что для творчества жизни нужно стать одновременно и выше жизни, и выше сознанія, соединить сознаніе съ жизнью, претворить слово въ плоть; сочетать „я“ и „ты“ въ „онъ“; стремленіе и долгъ — въ свободѣ. Эти выводы ярко и сжато намѣчены у Ибсена въ „Императорѣ и Галилеянинѣ“.

Таково трехъярусное построеніе ибсеновскихъ драмъ; въ первомъ ярусѣ насъ встрѣчаетъ изумительное изображеніе чисто реальной стороны жизни; это—драмы бытія: бытовыя драмы; въ этомъ планѣ пониманія ихъ господствуетъ детерминизмъ: безсловесная жизнь, непрекословная плоть: человѣчество изображено, какъ нѣмая покорная тварь, убиваемая рокомъ; всѣ эти бытовые лики, мелькающіе передъ нами, имѣютъ „звѣриныя морды“; здѣсь Ибсенъ является Рубекомъ, изваивающимъ чисто животные образы: отсюда любовь Ибсена къ чисто индивидуальнымъ психо-физіологическимъ чертамъ и жестамъ своихъ героевъ; то, о чемъ непрекословно молчатъ герои, касаясь важныхъ событій вскользь, какъ бы обиняконъ, или то, о чемъ они безумно ревутъ, проваливаясь въ бездну, есть трагедія между познаніемъ и жизнью, предопредѣлившая ихъ гибель, трагедія, о которой они и не подозрѣваютъ; „непрекословная“ или „мычащая“ тварь есть отраженіе лица безплодныхъ ангельскихъ идей, ведущихъ надъ жизнью (въ сознаніи) свой страшный поединокъ; тутъ открывается ибсеновскій міръ безплодныхъ словъ; этотъ міръ сознанія, о которомъ его герои молчатъ, невидимо проницаетъ стѣны ихъ домовъ; невѣдомая имъ самимъ трагедія требуетъ своихъ жертвъ; трагедія сознанія оказывается реальнѣе самой жизни; когда этотъ невидимый міръ идей вторгается въ обыденную жизнь героевъ, герои начинаютъ говорить эмблемами, потому что и сами они — ходячія эмблемы: оба смысла, реалистическій и

эмблематическій совмѣщаются параллельно въ драмѣ Ибсена; съ одной стороны герои Ибсена—звѣри, съ плотью, но безъ слова; съ другой стороны они—ангелы: слова безъ плоти; ни тамъ, ни здѣсь: нѣтъ еще человѣка: есть что-то дочеловѣческое, олицетворенное въ безумномъ лепетѣ Освальда: „Солнце, солнце"; съ другой стороны—сверхъ-человѣческое въ безплодномъ крика Бранда: „Все или ничего" (по такъ какъ „не все", то одно „ничто)": двѣ лжи, два ужаса, два міра, два царства: царство отреченія отъ личности во имя рода, и царство отреченія отъ рода во имя личности: царство отца, и царство сына; одно — безсловесная безсознательная земля, уничтожаемая рокомъ; другое—сознательное безплодное слово, гибнущее отъ прикосновенія къ жизни; гибель и тутъ, и тамъ; единственный выходъ изъ гибели—восхожденіе къ той степени совершенства, гдѣ параллельныя царства соприкасаются (третье царство, царство Духа, соединяющее небо и землю, ангела и животнаго въ Человѣкѣ); „мы еще не люди—мы рожденные звѣри, нерожденныя души: но мы не умремъ, въ землю нашей плоти сойдетъ къ намъ душа, и мы будемъ, будемъ, будемъ людьми: мы преобразимся, воскреснемъ: вотъ нѣмой вопль Ибсена, и тутъ сходится онъ съ Ницше, какъ сходится онъ съ Писаніемъ.

Насъ—нѣтъ, но мы—будемъ.

Такъ реализмъ и идеализмъ Ибсена соединяются въ третьемъ ярусѣ его творчества—въ символизмѣ. Аллегоріи словъ и реальность дѣйствія соединяется у Ибсена въ аллегорическій жестъ; тамъ, гдѣ у Ибсена уже нѣтъ слова, чтобы выразить ощущаемое имъ будущее, гдѣ у него нѣтъ поступка, чтобы выразить нужное дѣйствіе, тамъ сводитъ Ибсенъ аллегорію на землю, облекаетъ слово въ жестъ, жестъ—въ слово. Мы знаемъ, что такое облеченіе формально: „минусъ" познанія на „минусъ" бытія даетъ „плюсъ" Ибсеновскаго символа; „плюсъ" Ибсена въ символизмѣ; „минусъ" его въ наивномъ реализмѣ и идеализмѣ. Апокалипсисъ даетъ вдохновенныя видѣнія будущаго: здѣсь нѣтъ искусства; здѣсь или безуміе, или пророчество; на вершинахъ своего творчества Ницше рисуетъ пророческіе образы грядущаго Человѣка: творчество Ибсена подводитъ драму къ той точкѣ, за которой драма перестаетъ уже быть искусствомъ; но реальнаго пророчества нѣтъ у Ибсена; однако

совершенно реаленъ кризисъ современныхъ міросозерцаній, имъ предчувствуемый; по этимъ реальнымъ образамъ и эмблематически выраженнымъ идеямъ, какъ по нѣкоей ведущей къ небу лѣстницѣ, отъ противнаго, подходимъ мы къ тому, отъ чего отправляется Ницше — въ символахъ индивидуальныхъ, апостолъ Іоаннъ—въ символахъ надъ-индивидуальныхъ.

Три этапа надлежитъ пройти современному индивидуализму: отъ Бодлэра — къ Ибсену, отъ Ибсена—къ Ницше, отъ Ницше—къ Апокалипсису. Путь отъ Бодлэра къ Ибсену есть путь отъ символизма, какъ литературной школы, къ символизму, какъ міросозерцанію; путь отъ Ибсена къ Ницше есть путь отъ символизма, какъ міросозерцанія, къ символизму, какъ міроощущенію; это міроощущеніе ведетъ къ реальной символикѣ; наконецъ, путь отъ Ницше до евангелиста Іоанна есть путь отъ индивидуальной символики къ символикѣ коллективной, то-есть къ окончательной преображающей религіи, символика становится воплощеніемъ, символизмъ—теургіей.

Ницше безъ Ибсена—голова безъ туловища, Ибсенъ безъ Ницше—туловище безъ головы: оба вмѣстѣ—хотя и живой, но еще безглазый организмъ, долженствующій стать зрячимъ; прикосновеніе къ религіи, и—

Открылись вѣщія зеницы,
Какъ у испуганной орлицы...

А пока: Ницше живо говорящій, но безплотный пророкъ; Ибсенъ же—пророкъ глухонѣмой, плотяной. Ибсенъ—глыба земли, сковывающая подземный бурный потокъ; Ницше — огненная молнія, праздно бороздящая небосклонъ. Ибсенъ—гномъ; Ницше—яркая, воздушная саламандра; оба—стихійные духи; пріобщаясь къ творчеству Ибсена, мы получаемъ силу; но сила еще безъ движенія; холодно она окаменѣваетъ въ насъ: намъ кажется, будто сердца касается ледяная рука: но это—оледенѣніе нашего сердца; пріобщаясь къ творчеству Ницше, безсильно начинаемъ мы носиться въ воздушныхъ пространствахъ; Ницше зоветъ насъ оставаться вѣрными землѣ, а самъ продолжаетъ носиться въ воздухѣ; Ибсенъ тянется въ горы, но не можетъ подняться: одинъ зоветъ другого; одному нельзя жить безъ другого: оба ведутъ къ безумію, разрывая души наши пополамъ.

Кто-то Третій долженъ соединить. Кто же Третій?

1910.

ИСКУССТВО.

— Искусство есть искусство жить.

Такъ я опредѣляю искусство. Имѣю ли я право такъ опредѣлять искусство?

Опредѣленіе мое—опредѣленіе ли?

Что значитъ опредѣлить?

Опредѣлить высказанное сужденіе значитъ указать на отношеніе между понятіемъ предмета и понятіемъ предиката. Въ данномъ случаѣ понятіе искусство есть ограниченіе болѣе общаго понятія; болѣе общее понятіе есть понятіе объ умѣніи жить.

Я долженъ опредѣлить искусство у м ѣ н і е м ъ ж и т ь.

У м ѣ т ь ж и т ь, говорю я, и понимаю смыслъ этихъ двухъ словъ. У м ѣ т ь ж и т ь, читаете вы мои слова и понимаете ихъ. Сочетаніе словъ, соединеніе ихъ понятно. Но сами слова, понятны ли они?

Что есть у м ѣ н і е? Что есть ж и з н ь?

И вотъ уже отчетливость пониманія пропадаетъ. „X + У"— понятно, наглядно; „X", „У", порозпь взятые, глядятъ на насъ, какъ загадочные сфинксы.

Такъ всегда: сочетаніе словъ приближаетъ конкретный, невыразимый въ терминахъ, переживаемый смыслъ слова; разъединеніе словъ есть разложеніе нѣкоей цѣльности, разложеніе переживанія, связаннаго съ опредѣленной группой словъ; опредѣленіе словъ группы есть уже разложеніе группы, разложеніе переживаемаго смысла, превращеніе представленія въ понятіе. Здѣсь цѣль переносится на слово, слово становится цѣлью опредѣленія; прежде оно было средствомъ выраженія переживаемой цѣльности.

Переживаемая цѣльность жизни разлагается познаніемъ. Познаніе разлагается жизнью.

Опредѣленіе умѣнія жизни опредѣленіемъ понятій жизни, умѣнія есть неумѣніе жить, умерщвленіе жизни, потому что для точнаго опредѣленія этихъ понятій я долженъ отдать свою жизнь рѣшенію тончайшихъ методическихъ проблемъ знанія безъ надежды рѣшить ихъ.

Я долженъ пропустить слова сквозь призмы разнообразныхъ научныхъ и философскихъ дисциплинъ.

Жизнь—это физико-химическій процессъ, т.-е. процессъ образованія и обмѣна бѣлковыхъ веществъ. Но процессъ образованія бѣлковыхъ веществъ не опредѣлила химія.

Жизнь—это совокупность нормъ поведенія, предопредѣляющихъ теоретическіе вопросы разума. Но совокупность нормъ и самое предопредѣленіе ими теоретическихъ формъ знанія все еще этическая проблема.

Жизнь есть связь переживаній, но законы связи неизвѣстны.

Жизнь есть внутренне осознанная причинность, жизнь—реальная цѣлесообразность и т. д. и т. д.

Такъ опредѣлимъ мы жизнь—методологи, теоретики; все тутъ—опредѣленіе неизвѣстной величины группой неизвѣстныхъ величинъ.

Такъ же опредѣлимъ мы „умѣніе“; и такъ же опредѣленіе это—эквилибристика неизвѣстными величинами.

Потомъ мы соотнесемъ обѣ группы неизвѣстныхъ величинъ, и это возведеніе неизвѣстнаго въ квадратъ создаетъ иллюзію, будто мы что-то опредѣлили.

Многотомный трактатъ дастъ отчетъ нашему сознанію о степени нашего незнанія. И это знаніе о незнаніи называемъ мы познаніемъ.

Намъ все кажется, что если мы откровенно признаемся въ невозможности что-либо понять въ терминахъ науки, мы зарекомендуемъ себя, какъ дикари. Если же мы наложимъ любой вопросъ такъ, чтобы всѣмъ стало ясно, что одинъ путь изслѣдованія такъ-то не отвѣчаетъ на вопросъ, а другой не отвѣчаетъ на этотъ вопросъ иначе, то это уже знаніе.

Такъ цѣль познанія, его содержаніе превращается въ методъ. Что есть жизнь? Методъ сужденій. Что есть истина? Методъ трактовать методы.

Эта особенно тяжкая форма хроническаго незнанія, незнанія по пунктамъ, есть предметъ гордости нѣсколькихъ теоретико-познавательныхъ школъ.

Чѣмъ отличается просто незнаніе отъ теоріи незнанія... виноватъ—отъ теоріи знанія?

Тѣмъ, что просто незнаніе скромно, а незнаніе, забронированное нормами, выглядитъ рыцарскими доспѣхами; доспѣхи эти образуютъ контуръ рыцаря... безъ рыцаря.

Сегодня это—стражъ, охраняющій храмъ познанія отъ базара всезнанія, завтра это—пугало, продаваемое на томъ же базарѣ по дешевымъ цѣнамъ.

Но вернемся къ предмету.

„Надо умѣть жить", утверждаю я. „Надо умѣть жить", утверждаете вы.

Что есть жизнь?

„Жизнь это совокупность нормъ практическаго разума", утверждаю я.

„Жизнь есть физико-химическій процессъ образованія и обмѣна бѣлковыхъ веществъ", утверждаете вы.

Мы уже не понимаемъ другъ друга: наше согласіе оказалось фиктивнымъ; или согласіе коренилось не въ сходствѣ методическихъ опредѣленій, а въ чемъ-то иномъ.

Во всякомъ случаѣ, мы должны другъ друга понять, мы должны взаимно усвоить термины или вовсе отбросить опредѣленіе жизни. Въ первомъ случаѣ процессъ пониманія коренится въ процессѣ осознанія переживаній. Во второмъ случаѣ пониманіе коренится въ темной почи сознанія.

Въ первомъ случаѣ я долженъ рекомендовать читателю списочекъ книгъ по теоретической философіи для того, чтобы понятія „совокупность", „норма", опредѣляющія жизнь, были понятны въ точнѣйшемъ смыслѣ этихъ словъ; далѣе: я настоятельно потребую отъ читателя знанія обѣихъ „Критикъ" Канта для пониманія того: 1) что есть разумъ? 2) что есть практическій разумъ? Предложенный списочекъ книгъ вызоветъ новые списки. Читатель долженъ засѣсть за цѣлую библіотеку; читателю не избѣжать „Commentar zu Kant".

Пусть читатель не сердится; вѣдь и его опредѣленіе жизни, какъ физико-химическаго процесса, погонитъ меня въ аудиторіи и лабораторіи, гдѣ почтенные мужи познакомятъ меня съ теоретической химіей и физикой; и далѣе: химія органическая отъ меня не убѣжитъ, точно такъ же, какъ и физіологія.

Наше опредѣленіе жизни отсрочится на нѣсколько лѣтъ; наконецъ, мы встрѣтимся: я—во всеоружіи точнаго знанія, вы—во всеоружія теоріи знанія. Взаимное пониманіе обезпечено, согласія—еще нѣтъ. Отношеніе точнаго знанія къ теоріи знанія выдвинетъ вопросъ о взаимоотношеніи и критикѣ методовъ.

И вотъ споръ нашъ откладывается еще на нѣсколько лѣтъ.

„Это шаржъ", негодуете вы, „утвержденіе и обоснованіе сужденія годами невозможно. Вѣдь тогда пятиминутная рѣчь, логически обоснованная, требуетъ цѣлой жизни для обоснованія".—„Да", утверждаю я: „если обосновывать, такъ обосновывать; всякое же иное обоснованіе есть смѣшеніе внутренняго чувства съ общими, непровѣренными мѣстами, т.-е. рядъ вѣковыхъ ходячихъ заблужденій, утверждаемыхъ истинами дурнымъ вкусомъ".

Или знать, или вовсе не претендовать на знаніе: не смѣшивать. Любое житейское сужденіе, которымъ обмѣниваемся мы другъ съ другомъ въ обманчивомъ предположеніи, будто мы понимаемъ сужденіе, влечетъ насъ къ анализу, т.-е. къ незнанію. Вся наша жизнь—десятокъ обманныхъ сужденій, плодящихъ химеры. Провѣрка же этихъ сужденій заняла бы всю жизнь—и не хватило бы жизни!

Провѣрка сужденій о жизни вмѣсто жизни—вотъ удѣлъ познающаго. И я утверждаю жизнь, т.-е. я отрицаю познаніе, какъ цѣль.

А поступая такъ, я утверждаю незнаніе.

Всякій поступаетъ какъ я, но не всякій сознается въ этомъ.

Тутъ мы всѣ возвращаемся къ познанію переживаніемъ, махнувъ рукой на точность опредѣленій. Всѣ поступаютъ такъ, но не всѣ сознаются: для такого признанія требуется либо голубиная простота въ вопросахъ познанія, либо змѣиная мудрость методолога, не потерявшаго цѣнность жизни.

И змѣиная мудрость подстилаетъ подчасъ теоретическій анализъ, но, къ сожалѣнію, къ этому свойству змѣи присоединяется подчасъ и коварство. Змѣя еще—и ядовитая змѣя, она сохраняетъ жизнь для себя и отравляетъ ее для другихъ; отравлять жизнь другимъ—въ этомъ сладострастіе гносеолога.

Александръ Великій неучъ по сравненію съ Кантомъ; однако, творчество его воли воздвигало и сокрушало царства, когда бурей прошелъ онъ по Азіи.

Мы можемъ соглашаться съ „Критикой" Канта, но мы не можемъ отрицать, что Кантъ въ своемъ кабинетѣ былъ восьмымъ книжнымъ шкафомъ среди семи шкафовъ своей библіотеки. И вотъ мы ставимъ вопросы. Можетъ ли книжный шкафъ обладать личнымъ творчествомъ?

Царство Александра рухнуло вслѣдъ за нимъ. Кантъ отравляетъ синильной кислотой интеллигибельную вселенную вотъ уже сто лѣтъ.

Кто болѣе разрушителенъ?

Знаніе о незнаніи опаснѣе незнанія.

Было ли личное творчество жизни въ Кантѣ? Быть можетъ. Но и факиръ, десятилѣтія костенѣющій на камнѣ, творитъ для себя въ жизни жизнь. Смыслъ жизни не въ объектѣ ея, а въ объективируемой личности.

Можетъ быть, Александръ ощущалъ въ себѣ творческую пустоту.

Творчество жизни есть тайна личности: объективныя цѣли жизни (созиданіе науки, искусства, общества)—внѣшнія эмблемы творческихъ тайнъ, переживаемыхъ лично. Умѣніе жить есть индивидуальное творчество, а общеобязательныя правила жизни—маски, за которыми прячется личность. Жизнь, осознанная въ законахъ, есть веселый маскарадъ, гдѣ откровенное признаніе темноты жизни есть добрая маска, а утвержденіе нормъ есть маска злая.

Жизнь есть личное творчество.

Умѣніе жить есть непрерывное творчество: это мгновеніе, растянувшееся въ вѣчность: условія внѣшней необходимости разрываютъ творческій рядъ и мгновеніе. Вѣчность распадается на водопадъ миговъ, образъ жизни распадается на тысячи образовъ, форма жизни—на тысячи формъ.

Эти формы тогда—формы искусства, т.-е. обломки единой формы; единая форма—творчески прожитая жизнь.

Творчески прожитая жизнь есть жизнь, въ которой расплавлена, какъ въ свободѣ, необходимость, или это есть жизнь, изъ которой необходимость изъята вовсе. Во второмъ случаѣ я сжимаюсь, убѣгаю отъ условій необходимости въ безконечный покой, въ оцѣпенѣніе: таковъ факиръ, останавливающій дыханіе; таковъ Кантъ, пишущій „Критики", закостенѣвшій въ креслѣ: хорошо было ему предписывать нормы морали, когда онъ убѣжалъ отъ всякой морали, превративъ линію своего творчества, линію личной жизни, въ точку кабинетнаго сидѣнія. Онъ писалъ для факировъ—не для людей; онъ не нуждался въ морали, ибо онъ былъ внѣ дѣйствія; между тѣмъ, ядъ его словъ простирался на дѣйствіе. Факиры тѣ молчали; они были откровенно нѣмы; Кантъ—говорилъ: онъ—нѣмота въ маскѣ изъ словъ: злая маска.

Если я хочу расплавить дѣйствіе закона въ дѣйствіе свободы такъ, чтобы свобода и законъ соединились въ одно, я вступаю въ борьбу съ косным образомъ жизни; эта борьба—трагедія.

Творчество мое—бомба, которую я бросаю; жизнь, внѣ меня лежащая,—бомба, брошенная въ меня: ударъ бомбы о бомбу—брызги осколковъ, два ряда пересѣченныхъ послѣдовательностей; осколки моего творчества—формы искусства; осколки видимости—образы необходимости, разрывающіе личную мою жизнь.

Разнообразіе формъ (т.-е. я, разорванный вовнѣ, и міръ, разорванный во мнѣ)—это столкновеніе формъ жизни съ формами творчества, т.-е. природа въ законахъ и свобода въ формахъ; свобода въ формахъ—вотъ первичное опредѣленіе формъ искусства. То, что отъединяетъ цѣльность моего „я" отъ цѣльности моего „не я", есть издѣліе; отношеніе „я" къ не „я" есть вхожденіе „я" въ „не я" и обратно: „я" становится „не я", какъ творческое издѣліе; „не я" одушевляется въ „я", какъ издѣліе же.

Форма искусства—это арена борьбы, гдѣ „я" защищаетъ свою свободу; трагедія—вотъ условіе эстетическаго творчества.

Искусство жить есть эстетическое творчество во внѣшнемъ опредѣленіи его. Внѣшность жизни есть матеріалъ творчества при внутреннемъ опредѣленіи ея.

Искусство жить есть искусство продлить творческій моментъ жизни въ безконечности времепъ, въ безконечности пространствъ; здѣсь искусство есть уже созиданіе личнаго безсмертія, т.-е. религія.

Вторженія личнаго творчества въ условія необходимости— вотъ что есть форма: опять-таки допустимое опредѣленіе искусства; условіе этого вторженія (преодолѣніе сопротивленія, борьба)—трагедія; ступени преодолѣнія трагедіи—ступени религіознаго развитія. И обратно: религія въ процессѣ завоеванія міра есть трагедія; трагедія въ процессѣ возникновенія есть миѳическая пѣсня (т.-е. поэзія и музыка); пѣсня—форма искусства.

Искусство всегда трагично; трагедія—религіозна: таково углубленіе искусства извнѣ вовнутрь. Религія всегда трагична; трагедія всегда есть форма искусства: вотъ ходъ творчества изнутри вовнѣ.

Жизнь—равнодѣйствующая этихъ двухъ направленій, въ ней борьба двухъ стремленій: изваять полетъ въ камнѣ и, обратно: заставить камень летѣть. Послѣдній выводъ перваго стремленія: жизнь—это мертвое издѣліе, гдѣ дѣлатель отсутствуетъ; выводъ изъ другого стремленія: жизнь—это дѣлатель въ разнообразіи проявленій. Жизненный выводъ изъ перваго стремленія: личная смерть. Изъ второго: вознесеніе камней земли и всего, что стало землей, т.-е. возстаніе изъ мертвыхъ.

Жизнь—борьба уже мертвеца съ уже воскресшимъ. Религіозный символъ этой борьбы: борьба человѣка, ставшаго Богомъ, съ образомъ мертвой, ископаемой формы. Эта ископаемая форма есть какъ бы палеонтологическій птеродактиль *), возсозданный личнымъ творчествомъ, какъ драконъ.

Богъ, какъ иной человѣкъ; чортъ, какъ драконъ, т.-е. ископаемый предокъ: птеродактиль.

Жить значитъ умѣть, знать, мочь (Können).

Умѣть: т.-е. умѣть бороться съ тысячелѣтіями прошлаго.

Знать: т.-е. видѣть образъ моихъ стремленій, будущее; такое знаніе не есть знаніе о незнаніи (методика), но желаніе личнаго безсмертія.

Мочь: т.-е. дерзать вступить въ бой съ обнимающимъ меня моимъ прошлымъ (природой, изъ которой въ моемъ пред-

*) Птеродактиль—ископаемая крылатая ящерица.

ставленія я возникъ); мочь—это значитъ восхищать образъ моихъ стремленій, быть восхищеннымъ, восхищаться, т.-е. радоваться дерзновенію: мочь—это быть героемъ.

Я, видимо, разлагаюсь въ методахъ разложенія видимости. Сложить себя самого изъ безконечныхъ рядовъ незнанія—вотъ моя задача; мочь значитъ мочь воскреснуть: вотъ цѣль жизни.

И оттого-то жить значитъ умѣть, знать, мочь, быть искуснымъ; и оттого-то умѣніе жизни есть корень всяческаго искусства. Это умѣніе и есть жизненный ритмъ.

Знаніе жизни есть умѣніе сохранить всякую жизнь (мою, чужую, родовую): вотъ гдѣ соединяется съ жизнью корень искусства. Искусство поэтому глубоко жизненно; роль его—цѣлебная роль. Искусство есть начало, созидающее личность; созиданіе личности въ ея формѣ, въ ея переживаніи; въ тѣлѣ, какъ и въ духѣ.

И оттого-то среди многообразныхъ формъ искусства скульптура есть форма, изображающая ритмъ тѣла, а музыка—ритмъ духа.

Но скульптура и музыка возникаютъ въ позднѣйшей стадіи жизни, въ эпоху отдѣленія искусства отъ коренныхъ и прямыхъ цѣлей жизни, въ эпоху разложенія формъ; эта эпоха есть всегда показатель разложенія первобытной личности. Есть въ исторіи человѣчества двѣ эпохи, когда форма искусства еще не существуетъ, какъ нѣчто само въ себѣ замкнутое, и когда подъ искусствомъ мы понимаемъ нѣкоторую форму, существующую отдѣльно отъ жизни.

Беру примѣръ: естественная импровизируемая пѣснь—вотъ форма, которая непосредственно сливается съ жизнью, вытекаетъ изъ жизни; топоръ, украшенный рѣзьбой—другой видъ естественной формы искусства. Но лирическій диѳирамбъ, подчиненный правиламъ метрики, но барельефъ, украшающій портикъ храма,—все это искусственныя формы, т.-е. формы искусства въ нашемъ смыслѣ.

Почему же искусственныя формы смѣнили прежнія формы творчества?

Потому что жизнь въ прежнемъ смыслѣ перестала быть

жизнью. Жизнь, воспринимаемая нами, есть жизнь раздробленная: жизнь въ многообразіи формъ, гдѣ ни одна форма не даетъ полноты, цѣльности, единства.

И потому-то цѣльность жизни, единство ея, есть выводъ нашего сознанія; цѣльность жизни есть всегда отвлеченіе отъ формъ. Цѣльность жизни дается намъ въ понятіи, но не въ переживаніи.

Я переживаю обрывки цѣльности. Лишь воспоминаніе мое связываетъ пережитое. И форма связи умозаключеній и сумма умозаключеній—жизненный опытъ, и единство опыта—теорія.

Въ теоріи я постигаю цѣльность жизни, связность ея; на практикѣ я всегда въ безсвязности бытія, въ хаосѣ мыслей, чувствъ, поступковъ, разбитый на безконечность формъ, потерянный въ формахъ.

Не то было въ эпоху доисторическую.

Не существовало тогда многообразія и соціальныхъ, познавательныхъ эстетическихъ формъ. Человѣкъ въ лѣсу, человѣкъ и природа—вотъ единственная форма жизни; человѣкъ боролся вмѣсто того, чтобъ познавать; борьба за существованіе—вотъ единственное условіе жизни; побѣда надъ смертью въ каждый данный моментъ жизни—вотъ единственное условіе познанія; трагическій смыслъ этой борьбы—вотъ эстетическая форма переживаній.

Соціальная, эстетическая и познавательная формы жизни соединялись въ творчествѣ.

Жизнь была творчествомъ. Жизнь была высокимъ искусствомъ личности (трагедіей), жизнь была вмѣстѣ съ тѣмъ и познаніемъ.

И потому-то цѣльность жизни переживалась въ каждомъ мгновеніи; эта цѣльность никогда не осознавалась.

Доисторическая эпоха созидала личность. Въ отвлеченномъ сознаніе доисторическаго человѣка плавало въ хаосѣ; въ сознаніи жизни доисторическій человѣкъ былъ цѣлостенъ, гармониченъ, ритмиченъ; онъ никогда не былъ разбитъ многообразіемъ формъ жизни; онъ былъ самъ своей собственной формой. Сознаніе жизни опредѣлялось творчествомъ.

Гдѣ теперь цѣльность жизни? Въ чемъ она?

1903.

СИМВОЛИЗМЪ, КАКЪ МІРОПОНИМАНІЕ.

I.

Еще недавно думали — міръ изученъ. Всякая глубина исчезла съ горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вѣчныхъ цѣнностей, открывавшихъ перспективы. Все обезцѣнилось. Но не исчезло стремленіе къ дальнему въ сердцахъ. Захотѣлось перспективы. Опять запросило сердце вѣчныхъ цѣнностей.

Въ ту пору зіяющій провалъ разверзся между чувствомъ и разумомъ. Трагическій ужасъ разлада изъ глубинъ безсознательныхъ доросъ до поверхности сознанія. Безпринципный скептицизмъ явился слѣдствіемъ неумѣнія сохранить вѣчныя цѣнности при невозможности обходиться безъ нихъ. Философія Шопенгауэра носила черты отрицанія. Многихъ она привлекла тогда. По мѣрѣ того какъ обнаруживался пессимизмъ, все большее облегченіе ощущалось въ откровенномъ признаніи всѣхъ ужасовъ бытія. Оказалось бытіе призрачнымъ. Глянула сквозь него черная тьма. Лихорадочную напряженность смѣнило созерцательное бездѣйствіе. Русло жизни отхлынуло въ сторону. Съ ревомъ и грохотомъ мчалась по немъ колесница пошлости.

Была своеобразная цѣнность въ этомъ созерцаніи. Пессимизмъ, возведенный въ принципъ, притуплялъ жало разочарованій. Человѣкъ, отходившій отъ жизни, грустно задумывался, очарованный величіемъ собственнаго трагизма. Въ бездѣятельности собирались потраченныя силы. Подавленная личность начинала расправлять свои крылья. Въ незамѣтной эволюціи отъ пассивности къ активности, отъ пессимизма къ трагизму звучалъ намъ первый трепетъ, звучало первое біеніе этихъ крылъ.

Когда убаюканный видѣніями засыпаетъ, это—видимость смерти. Это—подкрѣпляющій силы сонъ. Такимъ соннымъ забытьемъ, чреватымъ послѣдствіями, было увлеченіе европейскаго общества философскимъ пессимизмомъ. И вотъ когда мракъ закрылъ имъ глаза—этимъ увлеченнымъ—кто-то изъ нихъ выкрикнулъ странно прозвучавшія слова: „Время сократическаго человѣка прошло: увѣнчайте плющемъ чело ваше, возьмите въ руки тирсы и не дивитесь, если тигръ и пантера, ластясь, лягутъ у вашихъ ногъ, ибо вы должны стать свободными. Вы должны сопровождать діонисіанское торжественное шествіе отъ Инда до Греціи. Вооружитесь на жестокую борьбу, но вѣрьте въ чудеса вашего Бога". („Происхожденіе трагедіи"). Необычайно раздались эти слова. Кто понялъ ихъ? И, въ воздухѣ быть-можетъ, съ этого момента стали носиться предчувствія будущихъ откровеній. Сталъ вѣтерокъ обдувать спящихъ. Тронулись неподвижно-манящія, сонно-сладкія грезы. Заря зажглась.

Пессимизмъ оказался горниломъ, сжигающимъ пошлость. Шопенгауэръ различіемъ формъ познанія нагляднаго, созерцательнаго, интуитивнаго отъ познанія мыслящаго, отвлеченнаго и предпочтеніемъ, отданнымъ первой формѣ, не только обосновалъ въ противовѣсъ методу логическому методъ символическій, но и предоставилъ возможность въ будущемъ придать все значеніе этому методу. Если философія всецѣло подчинена отвлеченному познанію, Шопенгауэръ—послѣдній философъ. Въ Шопенгауэрѣ начало конца философіи. Былъ вскрытъ источникъ сверкающихъ сущностей—и поблѣднѣли воздушные замки мысли.

Сведеніе на-нѣтъ вопросовъ философскихъ не указываетъ еще на побѣду научнаго позитивизма. Передъ нами не зданіе, увѣнчанное куполомъ, а только многоэтажныя стѣны безъ крыши, обезображенныя лѣсами.

Столѣтія вѣрили въ возможность научно-философскаго рѣшенія вопросовъ бытія. Сколько титановъ воздвигало твердыню, чтобы взобраться на нее. Или времена борьбы между богами и титанами опять повторились? Или опять они низвержены въ Тартаръ? Гдѣ оно—наше прошлое? Почему земля заколебалась подъ нами? Откуда эти невольныя слезы? Дорогія

имена, дорогія заблужденія! Точно сидишь въ уютной хижинѣ рыбака передъ отправленіемъ въ путь. Море шумитъ. Вѣтеръ и ливень глаза слѣпятъ. Въ послѣдній разъ передъ старымъ рыбакомъ, въ послѣдній пожимаешь мозолистую руку. Уйдешь и не вернешься обратно. Въ путь пора.

Шопенгауэръ—вершина, на которую восходятъ встающіе надъ сонностью жизни. Онъ—остріе, черезъ которое перекрещиваются два направленія, огневѣющія вѣчной жизненностью. Скрещиваются, чтобы сейчасъ же разойтись опять. Это—философскій раціонализмъ, переходящій въ религіозно отвлеченный пантеизмъ и эмпиризмъ, преображенный въ индивидуализмъ мистически-пророческаго оттѣнка. Таковы оба направленіе по ту сторону критицизма, на границѣ съ символизмомъ.

Ницше и Гартманъ прошли сквозь Шопенгауэра. Въ немъ соприкоснулись. И разошлись безвозвратно.

Изслѣдуя начало видимости (представленіе), Ницше ему противополагаетъ оргіастическое начало, разрушающее иллюзію (волю). Сліяніе этихъ началъ въ трагизмѣ уничтожаетъ шопенгауэровскую антиномію между волей и представленіемъ въ личномъ началѣ человѣка. Безсознательное, по Гартману, лежитъ глубоко въ природѣ человѣка. Оно никогда не ошибается. Въ немъ В. Соловьевъ видитъ узелъ между Богомъ и человѣкомъ. Въ безсознательномъ мы тоже имѣемъ сліяніе метафизической воли съ міромъ явленій. Историческій процессъ, по Гартману, не безцѣленъ. Его цѣль—обнаруженіе всеединаго духа. Ницше выдвигаетъ цѣлью исторической эволюціи проявленіе *всеединой личности, сверхъ-человѣка. Вопросъ же о проявленіи въ личности всеединаго духа указываетъ исторіи путь къ богочеловѣчеству*. Владиміръ Соловьевъ, опредѣляя церковь, какъ богочеловѣческую организацію, стремится къ примиренію между наукой, философіей и религіей. Приблизительно подобны же задачи теософіи, съ отдѣльными положеніями которой можно спорить. Съ общимъ русломъ ея приходится считаться, какъ съ вполнѣ установившимся направленіемъ, недавно возрожденнымъ и пустившимъ корни.

Познаніе формально-логическое, описавъ кругъ, въ своемъ развитіи дало свободу символизму. Познаніе, совершающее-

ся въ процессѣ символизаціи, есть познаніе геніальное по Шопенгауэру. Вслѣдъ за кризисомъ мысли искусство неизбѣжно должно было выступить на смѣну философіи, какъ руководящій маякъ человѣчества.

Идея—ступень объективизаціи воли. Воля—глубочайшее начало бытія. Если это то, что, открываясь въ глубинахъ духа, влечетъ къ звѣздному, раскрываетъ черныя пропасти духа, озаряетъ провалы лучезарнымъ,—если это то,—опредѣленіе глубочайшаго начала бытія, какъ воли, неудачно. Это нѣчто отличное отъ нашей воли, мерцающее въ ней по временамъ. Это въ волѣ воля. Смѣшеніемъ личной воли съ волей міра Шопенгауэръ, несомнѣнно, гипертрофировалъ личную волю. То, что въ волѣ приходитъ и уходитъ, озаряетъ и гаситъ—то сущность. То же, что, оставаясь неозареннымъ извнѣ, угнетаетъ стихійностью хаоса—не есть сущность. Это—граница видимости, отрицательное опредѣленіе сущности—личная воля. Сверхличное родовое начало обусловливаетъ личность. Это міровое начало должно быть безусловнымъ началомъ. Какъ такое, оно объемлетъ формы познанія. Если общая форма познанія—распаденіе на субъектъ и объектъ, на представленіе и волю, то безусловное покрываетъ и волю, и представленіе. Таково его формальное опредѣленіе. Таково безсознательное Гартмана.

Идея—не понятіе. Какъ выступленіе безсознательнаго въ видимость, она упраздняетъ условное дѣленіе на объемъ и содержаніе. Съ увеличеніемъ объема понятія уменьшалось его формальное содержаніе. Въ идеѣ этого нѣтъ. Опредѣляемая отъ противнаго, идея измѣняетъ обратное отношеніе между объемомъ и содержаніемъ въ прямое. Идея—ограниченіе безусловнаго. Если безусловное носитъ характеръ единства, то выступленіе его въ видимость ограничено множественностью ступеней. Отсюда множественность идей. Возможно говорить о родовыхъ и видовыхъ идеяхъ. Родовыя идеи интенсивнѣе видовыхъ. Съ устраненіемъ противоположности между объемомъ и содержаніемъ родовыя идеи различимы отъ видовыхъ степенью интенсивности. Интенсивность эта выражается степенью вліянія ихъ на насъ.

Для познанія идей необходимо представленіе. Если время есть форма, систематизирующая представленія о внутреннихъ

чувствахъ, то созерцаніе временныхъ идей интенсивнѣй вліяетъ на нашу душу. Можно поэтому условно говорить о большей интенсивности временныхъ идей. Временныя идеи поэтому суть родовыя относительно пространственныхъ. Содержаніе искусства—познаніе идей. Временныя формы искусствъ даютъ существеннѣйшее познаніе. Вотъ почему музыкальныя идеи—существенные символы.

Эти—идеи родовыя сравнительно съ идеями прочихъ искусствъ. Вотъ почему можно говорить о музыкальности образовъ, а не обратно. Образная музыка ничего не прибавитъ къ выражаемымъ образамъ. Вотъ почему можно говорить о музыкальномъ корнѣ всѣхъ искусствъ. Можно говорить о духѣ музыки въ скульптурѣ, а не обратно. Въ музыкѣ наибольшее приближеніе глубинъ духа къ поверхностямъ сознанія.

Не событіями захвачено все существо человѣка, а символами иного. Музыка идеально выражаетъ символъ. Символъ поэтому всегда музыкаленъ. Перевалъ отъ критицизма къ символизму неминуемо сопровождается пробужденіемъ духа музыки. Духъ музыки—показатель перевала сознанія. Не къ драмѣ, ко всей культурѣ обращенъ возгласъ Ницше: „Увѣнчайте плющемъ чело ваше, возьмите въ руки тирсы и не дивитесь, если тигры и пантеры, ластясь, лягутъ у вашихъ ногъ... Вы должны сопровождать діонисіанское торжественное шествіе отъ Инда“... Современное человѣчество взволновано приближеніемъ внутренней музыки къ поверхности сознанія. Оно захвачено не событіемъ, а символомъ иного. Пока иное не воплотится, не прояснятся волнующіе насъ символы современнаго творчества. Только близорукіе въ вопросахъ духа ищутъ ясности въ символахъ. Душа не звучитъ ихъ—не узнаютъ они ничего.

Къ тому, что было прежде временъ, къ тому, что будетъ, обращенъ символъ. Изъ символа брызжетъ музыка. Она минуетъ сознаніе. Кто не музыкаленъ, тотъ ничего не пойметъ.

Символъ пробуждаетъ музыку души. Когда міръ придетъ въ нашу душу, всегда она зазвучитъ. Когда душа станетъ міромъ, она будетъ внѣ міра. Если возможно вліяніе на разстояніи, если возможна магія, мы знаемъ, что ведетъ къ ней.

Усилившееся до непомѣрнаго музыкальное звучаніе души — вотъ магія. Чаруетъ душа, музыкально настроенная. Въ музыкѣ чары. Музыка — окно, изъ котораго льются въ насъ очаровательные потоки Вѣчности и брыжжетъ магія.

Искусство есть геніальное познаніе. Геніальное познаніе расширяетъ его формы. Въ символизмѣ, какъ методѣ, соединяющемъ вѣчное съ его пространственными и временными проявленіями, встрѣчаемся съ познаніемъ Платоновыхъ идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познаніе идейно. Задача искусства, какъ особаго рода познанія, неизмѣнна во всѣ времена. Мѣняются способы выраженія. Развитіе философскаго познанія доказательствомъ отъ противнаго ставитъ его въ зависимость отъ познанія откровеніемъ, познанія символическаго. Съ измѣненіемъ теоріи познанія мѣняется отношеніе къ искусству. Оно ужъ больше не самодовлѣющая форма; оно и не можетъ быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путемъ къ наиболѣе существенному познанію—познанію религіозному. Религія есть система послѣдовательно развертываемыхъ символовъ. Таково ея первоначальное внѣшнее опредѣленіе. Совершающемуся перевалу въ сознаніи соотвѣтствуетъ измѣненіе способа выраженія символовъ искусства. Важно бросить взглядъ на характеръ этого измѣненія.

Характерной чертой классическаго искусства является гармонія формы. Эта гармонія накладываетъ печать сдержанности въ выраженіи прозрѣній. Гёте и Ницше часто объ одномъ. Гдѣ первый какъ бы случайно приподымаетъ уголышекъ завѣсы, обнаруживъ глубину, второй старается выбросить глубину на поверхность, усиленно подчеркивая ея феноменальное обнаруженіе. Геніальныя классическія произведенія имѣютъ двѣ стороны: лицевую, въ которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о послѣдней существуютъ лишь намеки, понятные избраннымъ. Толпа, довольная понятнымъ для нея феноменализмомъ событій, рисовки, психологіи, не подозрѣваетъ внутреннихъ чертъ, которыя служатъ фономъ описываемыхъ явленій; эти черты доступны немногимъ. Таковъ аристократизмъ лучшихъ образцовъ классическаго искусства,

спасающагося подъ личиной обыденности отъ вторженія толпы въ его сокровенныя глубины. Такіе образцы суть источники и глубины, и плоскости одновременно. Здѣсь удовлетворяется и масса, и избранные. Такая двойственность неизбѣжно вытекаетъ изъ самой двойственности критицизма; она образуется также отъ нежеланія геніевъ, чтобы ихъ символы служили предметомъ догматическихъ кривотолковъ раціонализма, утилитаризма и т. д. Здѣсь и презрѣніе къ „малымъ симъ", и аристократическая иронія надъ слѣпыми, которые хотя и не видятъ, но хвалятъ, и кокетство передъ избранниками духа. „Фаустъ" понятенъ всѣмъ. Всѣ единогласно называютъ „Фауста" геніальнымъ произведеніемъ искусства; между тѣмъ, теософскія бездны „Фауста" часто скрыты отъ современныхъ любителей всевозможныхъ безднъ—поклонниковъ новаго искусства. И, однако, эти поклонники понимаютъ вторженіе безднъ въ Заратустрѣ, ломающее внѣшнія очертанія образовъ и отчетливость мысли. Въ этомъ отношеніи новое искусство, являясь посредникомъ между глубиннымъ пониманіемъ немногихъ и плоскимъ пониманіемъ толпы, скорѣе демократично. Задача новаго искусства—не въ гармоніи формъ, а въ наглядномъ уясненіи глубинъ духа, вслѣдствіе чего оно кричитъ, заявляетъ, приглашаетъ задуматься тамъ, гдѣ классическое искусство повертывало спину „малымъ симъ". Такое измѣненіе способа выраженія стоитъ въ связи съ измѣненіемъ теоріи познанія, согласно которому познаніе во временномъ вѣчнаго перестаетъ казаться невозможнымъ. Если это такъ, искусство должно учить видѣть Вѣчное; сорвана, разбита безукоризненная окаменѣлая маска классическаго искусства. По линіямъ разлома выползаютъ отовсюду глубинныя созерцанія, насыщаютъ образы, ломаютъ ихъ, такъ какъ сознана относительность образовъ. Образы превращаются въ методъ познанія, а не въ нѣчто самодовлѣющее. Назначеніе ихъ—не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видѣть въ явленіяхъ жизни ихъ прообразовательный смыслъ. Когда цѣль достигнута, эти образы уже не имѣютъ никакого значенія; отсюда понятенъ демократическій смыслъ новаго искусства, которому, несомнѣнно, принадлежитъ близ-

кое будущее. Но когда это будущее станетъ настоящимъ, искусство, приготовивъ человѣчество къ тому, что за нимъ, должно исчезнуть. Новое искусство менѣе искусство. Оно — знаменіе, предтеча.

Измѣненіе способа выраженія искусства совершается постепенно. Современное искусство при такомъ измѣненіи часто шло ощупью. Многіе спотыкались на этомъ пути. Артезіанскія воды, пробиваясь наружу, бьютъ грязью. Только потомъ солнце зажигаетъ чистоту воднаго хрусталя милліонами рубиновъ. Не слѣдуетъ быть жестокимъ по отношенію къ тѣмъ, кто шелъ впереди. Вѣдь по ихъ израненнымъ тѣламъ мы идемъ. Благодареніе и жалость! Да замолчитъ всякая хула! Вѣдь Ницше между ними. А то какъ бы наша рука, занесенная надъ страдальцемъ, не опустилась машинально, когда мертвенно-блѣдная, терпіемъ увѣнчанная голова, съ нависшими усами, съ грозой въ челѣ, вся озаренная, вдругъ закиваетъ укоризненно горько — какъ бы эта голова не открыла глубокія очи, чтобы пронзить яснымъ взоромъ обезумѣвшую душу. Какъ бы не сожгла насъ багряница „Діониса распятаго“, какъ бы не растерзали ластящіяся къ нему пантеры.

Слѣдуетъ довѣрчиво взглянуть на покойника, чтобы пантеры превратились въ кроткихъ кошекъ. А образъ его такъ задумчиво грустно взираетъ на насъ изъ безсмертныхъ далей. О дѣтскомъ счастіи говоритъ намъ его дѣтскій взоръ — о бѣломъ островѣ дѣтей, омытомъ лазурью.

Тише! Это — священная могила.

II.

Бриліантовые узоры созвѣздій неподвижны въ черномъ, міровомъ бреду, гдѣ все несется и гдѣ нѣтъ ничего, что есть. Земля кружится вокругъ солнца, мчащагося къ созвѣздію Геркулеса! А куда мчится созвѣздіе Геркулеса? — Сумасшедшая пляска бездоннаго міра.

Куда мы летимъ? Какія пространства пересѣчемъ, улетая. Летя, улетимъ ли? Кто полетитъ намъ навстрѣчу?

И то тутъ, то тамъ, подтверждая странныя мысли, золотыя точки зажигаются въ небесахъ; зажигаются, сгораютъ

въ эеирно-воздушныхъ складкахъ земной фаты. Зажигаются, тухнуть—и летать, и летять прочь оть земли сквозь бездонныя страны небытія, чтобы снова черезъ милліоны лѣтъ загорѣться. Хочется крикнуть минутнымъ знакомымъ: „Здравствуйте!.. Куда летите?.. Поклонитесь Вѣчности!..“. Все это совершается въ недосягаемыхъ высяхъ. Скользнувшая въ небѣ искра не оборветъ нити разговора. Невольный вздохъ, можетъ быть, вырвавшійся изъ груди—онъ одинъ обнаружитъ, что душа не забыла, во что погружены картонныя плоскости бытія.

Но когда молнія сверкнетъ на безоблачномъ небѣ и надъ головой ужаснувшихся повиснетъ яркая пунцовая звѣзда, озаривъ огненнымъ бредомъ поблѣднѣвшихъ, и потомъ тихо скользнетъ въ сторону, разсыпая брызги искръ, общій крикъ: „Метеоръ!.. Такъ низко!..“ оборветъ всѣ нити разговора. Всѣ чувствуютъ, что слишкомъ близко совершилось вторженіе Вѣчности, слишкомъ ничтожны передъ нею наши устои, способные лишь до времени укрыть глубину... Разговоръ возобновится, но всѣ станутъ задумчивѣй.

Ницше былъ такимъ метеоромъ. Онъ принесъ глубину изъ безсмертныхъ далей. И хотя дружная брань не умолкла надъ ушедшимъ въ Вѣчность, мы всѣ послѣ него какъ-то серьезнѣе. Нѣтъ въ насъ прежней близорукой наивности. Вѣдь если сегодня такъ близко отъ насъ промчался зарядъ вѣчнаго огня, ничто не предохранитъ насъ отъ вѣчныхъ опасностей. Какая-то неизгладимая новая черта осталась у людей послѣ мудраго Ницше.

Мудрость—лазейка изъ „голубой тюрьмы“ трехъ измѣреній. Человѣкъ вырастаетъ до міра и уже стучится къ безмірному. Здѣсь открывается, что мысль, нагроможденная зарядомъ доказательствъ и высказанная до конца, напоминаетъ толстую жабу. Мудреца повлечетъ за иными мыслями—прозрѣвающими. Порхающихъ ласточекъ онъ предпочтетъ умнымъ жабамъ. Онъ знаетъ, что если ласточки и утонутъ въ лазури, то жабы приведутъ его въ болото. Лучше онъ замечтается о голубомъ, нежели о болотномъ. Мудрецъ—это самый тонкій безумецъ, счастливый весельчакъ, серьезный и важный для тѣхъ, кто не въ состояніи совмѣстить мудрость съ легкомысліемъ. Вотъ онъ застываетъ въ гіератической позѣ. Муд-

рецъ разсѣянъ, но не отъ мысли. Онъ мыслитъ свободно. Его мысль порхаетъ. Это—музыка. Лишь для избранныхъ спадаетъ съ мудреца шелковая завѣса равнодушія. Выраженіе жгучаго могущества и сверхчеловѣческой нѣжности, какъ зарница, трепещетъ на засіявшемъ лицѣ. И потомъ вновь это лицо окаменѣваетъ. Человѣкъ, не лишенный духа музыки—вѣчно бьющій фонтанъ, въ брызгахъ котораго отражается солнце и луна. Лишенный внутренней музыки—неподвижная гнилая лужа, въ которой завелись черви и ужъ ничего не отражается. Отношеніе къ содержанію высказываемыхъ воззрѣній, этотъ аккомпаниментъ души къ словамъ, вотъ что важнѣе всего въ мудрецѣ. Существенное различіе между нимъ и дуракомъ заключается въ томъ, что и дуракъ говоритъ умныя вещи, но при этомъ кажется глупымъ. Мудрецъ, говоря глупости, никого не проведетъ, развѣ дураковъ.

Ницше уже не философъ въ прежнемъ смыслѣ, а мудрецъ. Положенія его—часто символы. Богъ вѣсть куда проникаешь за нимъ, сколько гранитныхъ стѣнъ таетъ передъ его дѣтскими очами. Сама дѣйствительность начинаетъ казаться стеклянной. Это футляръ иного. Промахи Ницше только тамъ, гдѣ начинаешь предъявлять къ нему требованія религіознаго откровенія. Религіозное откровеніе есть система правильно развертываемыхъ символовъ. Таково ея внѣшнее опредѣленіе. Если символъ—окно въ Вѣчность, то система символовъ не можетъ казаться непрерывной, какъ системы догматизма и критицизма, гдѣ все связано логической формой. Это рядъ прерывныхъ образовъ, раскрывающихъ разныя стороны единаго. У Ницше символы не приведены въ систему. Однако, формально-логическія системы не могутъ удовлетворять его. Ницше шелъ отъ критицизма къ символизму. Вотъ почему у него спутанность методовъ познанія. Часто онъ говоритъ объ одномъ и томъ же, но разными языками. Это усугубляетъ кажущіяся противорѣчія его мысли, проливаетъ нѣкоторый свѣтъ на судьбу его. Безуміе Ницше не является ли результатомъ неумѣнія разграничить символизмъ съ критицизмомъ? Критицизмъ теряетъ строгую отчетливость съ вторженіемъ ослѣпительныхъ образовъ, влекущихъ мысль туда и сюда, вмѣсто того, чтобы сосредоточить ее. Обратно: мудрость родитъ цѣнности. Кри-

тицизмъ ничего родить не въ состоянiи. Не потому ли яркiя, какъ Саламандра, краски подчасъ отравлены у Ницше. Вѣдь и лекарства бываютъ ядовиты.

Форма, которой преимущественно пользовался Ницше—афоризмъ. Афоризмъ позволяетъ мгновенно окинуть какой угодно горизонтъ, соблюдая отношенiе между частями. Афоризмъ—наиболѣе тѣсная форма общенiя автора съ читателями, при условiи, что авторъ умѣло выражается, а читатель—схватываетъ. Афоризмъ — открытая дверь къ самостоятельному пути тамъ, гдѣ авторъ лишь разставляетъ вѣхи. Изъ одного хорошаго афоризма можно вытащить больше жемчужинъ, чѣмъ изъ хорошей тяжелой книги. Морская гладь таитъ въ своихъ нѣдрахъ не одно чудовище. Афоризмъ — точка отправленiя, гдѣ путь уже предвидѣнъ. Наивны тѣ, которые не видятъ въ афоризмѣ наилучшаго средства ловить въ свои сѣти, при всей внѣшней его неубѣдительности. Что хорошаго въ капканѣ, который виденъ за много верстъ. Афоризмъ или выше, или ниже строгаго мышленiя. Вопросъ въ авторѣ афоризма. Не потому ли афористическiй образъ мысли имѣетъ столько враговъ, что большинство изъясняющихся афористически терпятъ фiаско. Яростно обрушиваясь на афоризмъ, они, должно-быть, имѣютъ передъ глазами образчики собственнаго издѣлiя. Символъ, извнѣ опредѣляемый, есть напряженный до крайности афоризмъ. Афоризмъ поэтому—мостъ къ символу. Этимъ мостомъ шелъ Ницше отъ критицизма къ символизму. Въ нѣкоторыхъ афоризмахъ Ницше зерно—символично, а внѣшность—разумна. Это не должно казаться страннымъ. Вѣдь генiально-безумное познанiе отличается отъ разумнаго только расширенiемъ формъ. Символъ—идеалъ афоризма. Афоризмы Ницше часто далеко не идеальны. Ницше не вездѣ символистъ. Условно можно говорить о воззрѣнiяхъ Ницше, какъ о чемъ-то систематическомъ. Эта систематичность — явленiе внѣшнее. Изнутри—это символы. Извнѣ—воззрѣнiя. Часто они при анализѣ шатки и еще недостаточно убѣдительны, чтобы не возбуждать доказательствъ. Касаясь такихъ воззрѣнiй, перебрасываешься отъ символизма къ философiи и обратно. Ницшеанство, какъ всякое ученiе съ выходами въ символизмъ, имѣетъ нѣсколько зонъ пониманiя. Въ немъ уже есть внутреннiй путь.

Мы слегка коснемся хотя бы двухъ стадій пониманія ницшеанства: какъ трагизма и какъ теургизма.

Пропасть разверзается у нашихъ ногъ, когда мы срываемъ съ явленій маску. Мы ужасаемся бездной, раздѣляющей насъ отъ спящихъ. Мы ужасаемся разницей между видѣніями и бытіемъ. Уединенно удаляемся за милліоны верстъ. Не осилить пропасти. Обманчивый покровъ явленій и разсужденія о сущности отъ противнаго лишаютъ бодрости духа при встрѣчѣ съ глубиной. Такъ вкрадчиво подступаетъ глубина къ трепещущему сердцу—и вотъ мы оказываемся стоящими вверхъ ногами при взглядѣ туда. То, что открылось, столь необычно, что ужасаетъ. Получается впечатлѣніе побужденія какихъ-то доселѣ спавшихъ чудовищъ духа. Гладкая поверхность моря таитъ не одно чудовище. Хаосъ начинаетъ взывать. Сначала это—вкрадчивое мяуканье кошки. Потомъ—ревъ стихій. Хаосъ со свистомъ врывается въ нашу жизнь изъ нами же обнаруженныхъ отверстій. Чтобы сдержать напоръ встающей сущности, которая съ непривычки кажется хаосомъ, мы искуственно занавѣшиваемъ окна въ глубину. Съ испугомъ взираемъ, какъ надуваются покрывала отъ свистящей бури глубины. Отсюда наша драма. Но какъ бы мы ни завѣшивали хаосъ, мы вѣчно остаемся на границѣ между нимъ и жизнью. Это совмѣщеніе сущности (духа Діониса) съ видимостью (съ духомъ Аполлона)—нашъ трагизмъ, движеніе руки къ глазамъ, когда ослѣпительный свѣтъ лишаетъ зрѣнія и въ глазахъ какіе-то круги—чудовища, принимаемыя нами за реальное выраженіе сущности. Должна настать пора, когда мы отнимемъ руки отъ глазъ или вторично увѣруемъ въ надѣтую маску, т.-е. вернемся къ внѣшности. Но забыть разъ видѣнное нельзя. Можно отвертываться. Послѣднее—ужасъ для насъ, а первое, т.-е. наше ухожденіе въ глубину,—ужасъ для окружающихъ. Оба ужаса стерегутъ насъ на границѣ между пессимизмомъ и трагизмомъ, между крицитизмомъ и символизмомъ.

Вотъ первая стадія пониманія ницшеанства.

Цвѣта радуги, переливающіеся въ „Заратустрѣ"—цвѣта, дрожащіе на мутныхъ волнахъ хаоса. Вотъ разорвется пестрая паутина на тысячу цвѣтныхъ лоскутковъ. Оскалится Вѣчность.

Зазіяютъ ея пасти, грозяющія проглотить. Ослѣпительное золото ницшеанства, шаганіе по вершинамъ — что-то дикое, древнее, призывающее титановъ изъ Тартара. Все ницшеанство является какимъ-то смакованіемъ „Тихаго часа“ Заратустры, когда ни онъ, ни она, а какое-то ужасное оно нашептываетъ страхи. „Со мной заговорили безгласно: „ты это знаешь, Заратустра?“ И я вскрикнулъ отъ страха... Тогда со мной снова заговорили безгласно. „Ты это знаешь, Заратустра, но ты этого не говоришь“... Да, я знаю, но не хочу объ этомъ говорить... Тогда опять безгласно заговорили со мной: „Ты не хочешь, Заратустра? Да правда ли это? Не скрывайся въ своемъ упрямствѣ“... Самъ Ницше уподобляется человѣку въ одинокой квартирѣ. Въ двери ломятся. Неизвѣстные выламываютъ дверь. Полагая, что это продѣлки друзей, въ послѣдней надеждѣ осажденный начинаетъ вскрикивать: „Я знаю васъ, шутники!“ Силится улыбнуться. Здѣсь Ницше какъ бы апокалиптическая звѣзда, о которой сказано: „Пятый Ангелъ вострубилъ, и я увидѣлъ звѣзду, падшую съ неба на землю, и данъ ей былъ ключъ отъ кладезя бездны: она отворила кладезь бездны“ (Откр. IX, 1, 2). И вмѣстѣ съ тѣмъ Ницше—восхищеніе; фонтанъ остроумія, игра мыслей—бьющихъ струй—это прыжки великана съ вершины на вершину. Хочешь испить отъ источника, наклоняешь къ влагѣ ссохшіяся уста — и вотъ только бьющаяся пѣна. Ее нельзя ни пить, ни захватить въ сосуды: съ шипѣніемъ она вылетаетъ.

Но если не опустить глаза передъ Ницше и выдержать первоначальную жуткость его образовъ, неожиданный, освѣжающій вѣтерокъ—ласково-бархатный, грустно-мягкій — обвѣваетъ робкой надеждой. Ревъ хаоса слагается въ бархатъ вкрадчивой пѣсни. То, что ужасало, грозило сжечь огнемъ, закидать обломками, затопить лавой, оказывается только стороною прошедшей грозой. Одни безгласныя зарницы,

„Какъ демоны глухонѣмые,
„Ведутъ бесѣду межъ собой“.

Три идеи господствуютъ надъ философіей Ницше. Это идеи объ условности нравственнаго закона, о сверхъ-человѣкѣ и о вѣчномъ возвращеніи.

Во всякой религіи нравственный законъ является не цѣлью самой по себѣ, а путемъ достиженія вѣчныхъ цѣнностей. Способствовать въ себѣ и въ окружающихъ расчищенію путей (т.-е. нравственности), ведущихъ къ цѣли (обожествленіе личности), значитъ исполнять нравственный законъ. Законъ вѣнчается благодатью. Благодать, включая полноту закона, вноситъ нѣчто, такъ сказать, сверхзаконное. Здѣсь линія касанія всякой нравственности, съ религіозной символикой, которая управляетъ нравственностью. Нравственности нѣтъ: существуютъ нравственности, подчиненныя высшимъ принципамъ. Въ христіанствѣ нравственность безъ Христа — ничто. Христосъ воплощаетъ нравственность. „Законъ", говоритъ апостолъ Павелъ, „имѣя тѣнь будущихъ благъ, а не самый образъ вещей, одними и тѣми же жертвами, каждый годъ постоянно приносимыми, никогда не можетъ сдѣлать совершенными приходящихъ съ нимъ". „Но когда пришла полнота временъ, Богъ послалъ Сына Своего". „До пришествія мы заключены были подъ стражею закона. Итакъ, законъ былъ для насъ дѣтоводителемъ ко Христу. По пришествіи же вѣры мы уже не подъ руководствомъ дѣтоводителя" (Къ Галатамъ). „Мы теперь дѣти Божіи", говоритъ апостолъ Іоаннъ, „но еще не открылось, что будемъ. Знаемъ только, что когда откроется, будемъ подобны Ему, потому что увидимъ Его, какъ Онъ есть. И всякій, имѣющій сію надежду на Него, очищаетъ себя, такъ какъ Онъ чистъ" (Первое посланіе). „Побѣждающему", говоритъ Господь, „дамъ сѣсть на престолѣ Моемъ, какъ и Я побѣдилъ и сѣлъ съ Отцомъ на престолѣ Его" (Откровеніе). При ясномъ сознаніи двуединства природы человѣка всякая мораль феноменальна. Она не простирается до конца нашего пути къ Богу, гдѣ Христова свобода абсолютна. Въ христіанствѣ источникъ нравственности—Христосъ, и имъ все опредѣляется. Въ ницшеанствѣ—сверхъчеловѣкъ. Христосъ былъ: слѣдовательно, у насъ есть мѣрило нравственности. Сверхъ-человѣкъ—будетъ; слѣдовательно, нравственно то, что способствуетъ его появленію. Вотъ источникъ расхожденія Ницше съ христіанствомъ. Нравственность Ницше — особая нравственность, но это—нравственность, ибо она предполагаетъ самимъ фактомъ переоцѣнки цѣнностей существо-

ваніе ихъ. Она—путь къ нимъ. Обѣ нравственности (христіанская и ницшеанская) одинаково противопоставлены теоріямъ нравственности во имя нравственности, безъ Бога, безъ пути

Критика ницшеанской морали переноситъ вопросъ о нравственностяхъ къ сравненію Лика Христа и Лика Сверхъ-человѣка. Этотъ вопросъ повергаетъ насъ въ бездну психологическихъ, мистическихъ, догматическихъ тонкостей. Тутъ начинается сокровенность всякаго мистицизма, предполагающая извѣстную подготовленность и любовь къ мистико-психологическимъ методамъ изслѣдованія.

Если отбросить въ вѣкахъ проходящую мысль о повторномъ существованіи и совершенно особенное настроеніе, которое охватываетъ при созерцаніи нѣкоторыхъ явленій, когда эти явленія кажутся уже совершившимися когда-то, аргументы въ пользу идеи вѣчнаго возвращенія ничтожны. Ихъ нѣтъ. Другое дѣло, если идеи о вѣчномъ возвращеніи и безвозвратномъ прохожденіи мимо разсматривать какъ двѣ стороны нашего бытія, двѣ идеи нашего существованія, имѣющія одинаковыя права на нашу психику.

Характерно — если прямая символизируетъ безвозвратное прохожденіе мимо, то кругъ—вѣчное возвращеніе, „кольцо возврата". Обѣ линіи связаны другъ съ другомъ эллипсисомъ. Далѣе: путь точки по прямой и по кругу одинаково безконеченъ, особенно, если радіусъ моего круга равенъ безконечности. Прямая — это окружность круга, съ радіусомъ, равнымъ безконечности. Въ спирали совмѣщеніе прямой и круга. Символизируемое прямой есть, быть можетъ, символизируемое спиралью. Разлагая движеніе по спирали высшаго порядка, мы получаемъ движеніе круговое и по прямой. Но если эта прямая—спираль низшаго порядка, то она въ свою очередь разложима на прямую и кругъ. Продолжая такъ до безконечности, мы получимъ графическое изображеніе прямой и рядъ колецъ, нанизанныхъ другъ на друга. Не заключается ли въ этой діаграммѣ то, что непосредственно вырвало крикъ у Ницше: „О, какъ же мнѣ не жаждать Вѣчности и брачнаго кольца, конецъ—кольца возврата!"

Шестовъ прекрасно подчеркиваетъ недоговоренность у Ницше во всемъ, что касается идеи вѣчнаго возвращенія. Это идеальный символъ, къ которому, какъ къ фокусу, сходятся лучи ницшеанства. Всякое объясненіе его—только мостъ къ непосредственному очарованію этой идеи. Шестовъ указываетъ, что слѣдуетъ дѣлать удареніе на понятіи вѣчности, а не на понятіи возврата. Вѣчное возвращеніе въ такомъ освѣщеніи—возвращеніе Вѣчности—тѣхъ эпохъ, о которыхъ Мэтерлинкъ говоритъ: „Въ удаленную эпоху исторіи Индіи душа по всѣмъ даннымъ приближалась къ поверхности жизни... Можетъ быть, придетъ время, когда души наши увидятъ другъ друга безъ посредства чувствъ". Въ спиральномъ путешествіи души сквозь время замѣчаются періоды приближенія къ поверхности—періодическое возвращеніе Вѣчности. Это—„день великаго полудня", о которомъ апостолъ Павелъ говоритъ: „Но когда пришла полнота временъ, Богъ послалъ Сына Своего" (Къ Галатамъ).

Всѣ три идеи—символы Ницше—безсознательно касаются религіозно-мистическихъ вопросовъ. Спутанность методовъ познанія у Ницше помѣшала ему видѣть, къ чему онъ перекидываетъ мостъ отъ критицизма. Ницше остался на серединѣ моста, равно удаленный и отъ критицизма, и отъ смутныхъ очертаній береговъ обѣтованной земли—острова дѣтей среди лазури.

На религіозную истину Ницше смотрѣлъ сквозь призму дали. Даль способна замѣнить истину и создать фантасмагорію. Ницше возставалъ противъ фантасмагорій. Принималъ религію за то, что ее заслоняетъ. Онъ шелъ отъ вѣчныхъ цѣнностей къ тѣмъ же вѣчнымъ цѣнностямъ. Описавъ кругъ, подходилъ къ нимъ съ другой стороны. Его путь обратенъ теософскому. Отказавшись отъ вѣчнаго, голубого храма, онъ пришелъ къ голубому храму Вѣчности. Безсознательно подводилъ подъ него наиболѣе крѣпкій фундаментъ. Отвергнувъ старые догматы, сталъ творить новые. И въ его неоконченномъ творчествѣ зоркій глазъ начинаетъ видѣть все тѣ же очертанія. Въ глубинѣ старыхъ догматовъ заключена безконечность новыхъ чертъ, открывающихся „малымъ симъ" эволюціонно. „Се творю все новое", сказано въ Откровеніи. „Побѣждающему дамъ вкушать сокровенную

манну и дамъ ему бѣлый камень и на немъ написанное новое имя, котораго никто не знаетъ, кромѣ того, кто получаетъ“ (Откровеніе). Ницше хотѣлъ вкусить сокровенную манну, назвать новое имя. Для этого онъ отдѣлился. Постольку, поскольку онъ отдѣлился отъ пошлости, онъ созидалъ. Но за слоемъ пыли онъ не разсмотрѣлъ вѣчной истины. Принимая ее, мы приближаемся къ сокровенному имени. Сокровеннаго имени не назвалъ Ницше.

Религіозные догматы фиксируютъ, между прочимъ, переживанія богооткровеннаго характера. Въ христіанствѣ собрано все, что есть наиболѣе значительнаго въ этихъ переживаніяхъ. Христіанство—существенный, а не формальный синтезъ. Европейская культура приняла этотъ драгоцѣнный плодъ и часто не могла понять всей безмѣрности его символовъ. Нужно было отказаться отъ Христа или извратить религіозное пониманіе. Отказываясь отъ собственнаго непониманія, многіе отказались отъ истины. Вотъ гдѣ ошибка. Вотъ въ чемъ сила.

Въ нашемъ отношеніи къ вопросамъ религіознымъ должна произойти существенная перемѣна. Плодотворное развитіе европейской культуры началось съ момента возвращенія къ язычеству, съ эпохи возрожденія. И, однако, эта же культура, сходя на-нѣтъ, обращаетъ взоры на Востокъ. Остается недоумѣніе: или даже религія неспособна удовлетворить человѣчество и обращеніе къ религіи—показатель отчаянія. Или въ пониманіи религіозныхъ истинъ вкрались ошибки.

Соединеніе вершинъ символизма, какъ искусства, съ мистикой Владиміръ Соловьевъ опредѣлялъ особымъ терминомъ. Терминъ этотъ—теургія. „Вселюсь въ нихъ и буду ходить въ нихъ, и буду ихъ Богомъ“, говоритъ Господь. Теургія—вотъ что воздвигаетъ пророковъ, вкладываетъ въ уста ихъ слово, дробящее скалы.

Мудрость Ницше на болѣе углубленной, сравнительно съ трагизмомъ, стадіи пониманія можно опредѣлить, какъ стремленіе къ теургіи. И отдѣльныя мѣста этой мудрости явно сквозятъ теургизмомъ. Если въ символизмѣ мы имѣемъ первую попытку показать во временномъ вѣчное, въ теургіи—начало

конца символизма. Здѣсь уже идетъ рѣчь о воплощеніи Вѣчности путемъ преображенія воскресшей личности. Личность—храмъ Божій, въ который вселяется Господь: „Вселюсь въ нихъ и буду ходить въ нихъ" (Левитъ, XXVI, 12).

Догматика христіанства отвергнута Шопенгауэромъ. Китейская техника—Ницше. Утверждая личность, какъ сосудъ, вмѣщающій Божество, а догматъ, какъ внѣшнеочерченный кругъ, замыкающій путь, безконечно продолженный, не разрывая связи съ вершинами ницшеанства, но стараясь изнутри преодолѣть ихъ, какъ Ницше преодолѣлъ Шопенгауэра—христіане-теурги надѣются на близость новой благой вѣсти, указаніе на которую встрѣчается въ Писаніи. Разрѣшеніе вѣковыхъ загадокъ бытія переносится по ту сторону ницшеанства. Подъ мину подводится контръ-мина. Но и ужасъ здѣсь. Духъ захватываетъ. Вѣдь за Ницше обрывъ. Вѣдь это такъ. И вотъ, сознавая безнадежность стоянія надъ обрывомъ и невозможность возврата въ низины мысли, надѣются на чудо полета. Когда летательныя машины еще не усовершенствованы, полеты вообще опасная вещь. Недавно погибъ Лиліенталь—воздухоплаватель. Недавно мы видѣли неудачный, въ глазахъ многихъ, полетъ и гибель другого воздухоплавателя—Ницше, Лиліенталя всей культуры. Пониманіе христіанства теургами невольно останавливаетъ вниманіе. Или это послѣдняя трусость, граничащая съ безстрашіемъ—скачокъ (потому что вѣдь только каменные козлы на рога бросаются въ бездну), или это пророческая смѣлость неофитовъ, вѣрующихъ, что въ моментъ паденія вырастутъ спасительныя крылья и понесутъ человѣчество надъ исторіей. Задача теурговъ сложна. Они должны итти тамъ, гдѣ остановился Ницше—итти по воздуху. Вмѣстѣ съ тѣмъ они должны считаться съ теософскимъ освѣщеніемъ вопросовъ бытія и не итти въ разрѣзъ съ исторической церковью. Тогда, быть можетъ, приблизятся горизонты ницшевскихъ видѣній, которыхъ самъ онъ не могъ достигнуть. Онъ слишкомъ вынесъ передъ этимъ. Слишкомъ длиненъ былъ его путь. Онъ могъ только усталый прійти къ берегу моря и созерцать въ блаженномъ оцѣпенѣніи, какъ заревые отсвѣты тучъ несутся въ вечернемъ потокѣ лучезарныхъ смарагдовъ. Онъ могъ лишь мечтать на закатѣ, что это—ладьи огнен-

наго золота, на которыхъ слѣдуетъ уплыть: „О, душа моя, изобильна и тяжела стоишь ты теперь, виноградное дерево съ темно-золотистыми гроздьями, придавленная своимъ счастьемъ. Смотри, я самъ улыбаюсь; — пока по тихимъ тоскующимъ морямъ не понесется челнокъ, золотое чудо“ („Заратустра“).

Уплылъ ли Нищше въ голубомъ морѣ? Нѣтъ его на нашемъ горизонтѣ. Наша связь съ нимъ оборвана. Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ногъ. Мы должны сѣсть въ нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть въ лазури.

Одни изъ насъ обращены къ прошлому, гдѣ старинное золото сжигается во имя солнечныхъ потоковъ. Въ ихъ очахъ убѣгающее солнце и о сожженномъ золотѣ, быть можетъ, они плачутъ.

Золотѣя, эѳиръ просвѣтится
И въ восторгѣ сгоритъ.
А надъ моремъ садится
Ускользающій солнечный щитъ.
И на морѣ отъ солнца
Золотые дрожатъ языки.
Всюду отблескъ червонца
Среди всплесковъ тоски.
Встали груди утесовъ
Средь трепещущей солнечной ткани.
Солнце сѣло. Рыданій
Полонъ крикъ альбатросовъ:
Дѣти солнца! Вновь холодъ безстрастья:
Закатилось оно—
Золотое, старинное счастье,
Золотое руно.

Безконечно вѣря въ чудо полета, другіе могутъ отвѣтить имъ:

Зовутъ аргонавты
На солнечный пиръ,
Трубя въ золотѣющій міръ.
Внимайте, внимайте:
Довольно страданій.
Броню надѣвайте
Изъ солнечной ткани!
Все небо въ рубинахъ.
Шаръ солнца почилъ.
Все небо въ рубинахъ
Надъ нами.
На горныхъ вершинахъ
Нашъ Арго,
Нашъ Арго,
Готовясь летѣть, золотыми крылами
Забилъ.

1902.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДНЕВНИКЪ.

НА ПЕРЕВАЛѢ.

I. СИМВОЛИЗМЪ.

Конецъ XIX столѣтія поставилъ на очередь рядъ новыхъ вопросовъ. Особенно радикальна постановка вопросовъ, связанныхъ съ искусствомъ, моралью, религіей.

На поверхности литературной жизни переоцѣнка цѣнностей недавняго прошлаго выразилась въ бунтѣ противъ узкаго матеріализма и натурализма; вѣрнѣе, она выразилась въ бунтѣ противъ ограниченной догматики натуралистическихъ школъ. Но вовсе не къ раціонализму, ни даже къ идеализму призывала новая литературная школа. Были въ ней, правда, идеалистическія вспышки; было въ нѣкоторыхъ вопросахъ согласіе съ классиками; еще болѣе въ новой школѣ искусства пронеслось дыханіе романтизма. Тѣмъ не менѣе нѣкоторые признаки, запечатлѣвшіеся и въ формѣ, и въ образахъ творчества, одинаково не подходили ни къ традиціямъ романтическихъ, ни къ традиціямъ натуралистическихъ школъ. Новое теченіе въ искусствѣ въ отличіе отъ прежнихъ теченій опредѣляли, какъ символизмъ.

Были попытки вывести символизмъ изъ классиковъ; наоборотъ: были попытки отыскать символизмъ въ романтизмѣ; новое искусство опредѣляли, то какъ нео-классицизмъ, то какъ нео-романтизмъ, то какъ нео-реализмъ. Правда, черты реализма, классицизма и романтизма мы встрѣчаемъ у иныхъ представителей символизма; правда и то, что лучшія произведенія современныхъ художниковъ вѣрны лучшимъ традиціямъ стараго добраго времени. Но если бы мы это признали, мы стерли бы грань, отдѣляющую современное искусство отъ прошлаго; будучи преемственно все тѣмъ же искусствомъ, оно одушевлено сознаніемъ какого-то непереступа-

емаго рубежа между нами и недавней эпохой; оно—символъ кризиса міросозерцаній; этотъ кризисъ глубокъ; и мы смутно предчувствуемъ, что стоимъ на границѣ двухъ большихъ періодовъ развитія человѣчества.

Современное искусство обращено къ будущему, но это будущее въ насъ таится; мы подслушиваемъ въ себѣ трепетъ новаго человѣка; и мы подслушиваемъ въ себѣ смерть и разложеніе; мы — мертвецы, разлагающіе старую жизнь, но мы же — еще не рожденные къ новой жизни; наша душа чревата будущимъ: вырожденіе и возрожденіе въ ней борются.

Только въ тотъ моментъ, когда мы выдвинемъ вопросъ о жизни и смерти человѣчества во всей его неумолимой жестокости, когда поставимъ его въ центръ нашихъ жизненныхъ устремленій, когда скажемъ твердое „да" возможной жизни или смерти — только въ этотъ моментъ мы приблизимся къ тому, что движетъ новымъ искусствомъ: содержаніе символовъ его—или окончательная побѣда надъ смертью возрожденнаго человѣчества, или безпросвѣтная тьма, разложеніе, смерть.

И лучшіе представители современнаго искусства—рѣшительные предвозвѣстники то жизни, то смерти, одни изъ нихъ могутъ бороться съ жизнью, другіе со смертью. Но и тѣ, и другіе ненавидятъ благополучную середину.

Въ этомъ пунктѣ они рѣзко отдѣляются отъ предшествующей эпохи. Всякое „тѣмъ не менѣе" или „хотя—однако", и болѣе всего „съ одной стороны — съ другой стороны" они отрицаютъ. Надъ ними звучитъ категорическій императивъ о неминуемой смерти, или жизненнаго творчества.

Мы живемъ въ мірѣ сумерекъ, ни свѣтъ, ни тьма—сѣрый полумракъ; безсолнечный день или не вовсе черная ночь. Образъ побѣдной жизни, какъ и образъ гибели одинаково не содержатся въ содержаніи нашего сознанія.

Возсоздавая полноту жизни или полноту смерти, современный художникъ создаетъ символъ; то, что заставляетъ сгущать краски, создавать небывалыя жизненныя комбинаціи, и есть категорическій императивъ борьбы за будущее

(смерть или жизнь). Людямъ серединныхъ переживаній такое отношеніе къ дѣйствительности кажется нереальнымъ; они не ощущаютъ, что вопросъ о томъ, „быть или не быть человѣчеству“ реаленъ. Внутренній реализмъ въ отношеніи къ жизни у нихъ отсутствуетъ; не способны они въ душѣ своей подслушать голоса будущаго. Они—иллюзіонисты.

Этотъ внутренній иллюзіонизмъ естественно у нихъ уживается съ серединнымъ теченіемъ окружающей ихъ жизни, гдѣ еще не звучитъ человѣчеству ни рѣшительное „да“, ни рѣшительное „нѣтъ“, не понимаютъ они, что причины, слагающія поверхность жизни, внѣ этой поверхности: post-factum принимаютъ они за prius.

Вотъ почему не способны подчасъ они осознать иллюзіонизмъ своего представленія о реальности. Вотъ почему они упрекаютъ символистовъ въ оторванности отъ жизни: подъ жизнью они разумѣютъ ни мракъ, ни свѣтъ, а тусклыя сумерки.

Вотъ почему символизмъ не противорѣчитъ подлинному реализму: и вмѣстѣ съ тѣмъ реализмъ окружающей видимости символисты разсматриваютъ, какъ отраженіе нѣкоей возможной полноты. Окружающая жизнь есть блѣдное отраженіе борьбы жизненныхъ силъ человѣческихъ съ рокомъ. Символизмъ углубляетъ либо мракъ, либо свѣтъ: возможности превращаетъ онъ въ подлинности: надѣляетъ ихъ бытіемъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ символизмѣ художникъ превращается въ опредѣленнаго борца (за жизнь, либо смерть). Возможность полноты не реальна только отъ причинъ противоборствующихъ ея воплощенію. Художникъ воплощаетъ въ образѣ полноту жизни или смерти; художникъ не можетъ не видоизмѣнить самый образъ видимости; вѣдь въ образѣ томъ жизнь и смерть соединены; видоизмѣненный образъ есть символъ.

Но полнота жизни и смерти можетъ открываться двояко: она можетъ звучать въ переживаніи самого художника; обратно: образъ видимости можетъ пробуждать въ художникѣ стремленіе къ полнотѣ; въ томъ и другомъ случаѣ художникъ-символистъ, насыщая образъ переживаніемъ, претворяетъ его въ своемъ творчествѣ; такой претворенный образъ есть символъ; но пути воплощенія символа различны: въ первомъ случаѣ

переживаніе вызываетъ образъ; во второмъ: образъ вызываетъ переживаніе; въ первомъ случаѣ, видимость образа поглощена переживаніемъ; самый образъ видимости есть лишь предлогъ его передать; и потому форма образа свободно измѣняется, самые образы свободно комбинируются (фантазія): такова романтика символизма; таковы основанія называть символизмъ неоромантизмомъ. Во второмъ случаѣ, переживаніе связано образомъ видимости; самое переживаніе есть лишь предлогъ видоизмѣнить образъ; элементы его формы—эмблемы, указующія на символическій характеръ образа. И поскольку форма воплощенія образа (техника искусствъ) касается самого образа, составляя какъ бы его плоть, постольку техническіе вопросы формы начинаютъ играть первенствующее значеніе; отсюда связь между символизмомъ и классическимъ искусствомъ Греціи и Рима. Отсюда же интересъ символистовъ къ памятникамъ античной культуры, воскрешеніе латинскихъ и греческихъ поэтовъ, изученіе ритма, стиля и словесной инструментовки міровыхъ геніевъ литературы. Вотъ почему символизмъ не безъ основанія называютъ неоклассицизмомъ.

Моментъ реализма всегда присутствуетъ въ символизмѣ; романтика и культъ формы всегда присутствуютъ въ немъ. И оттого-то символизмъ отпечатлѣлся въ литературѣ тремя существенными лозунгами: 1) символъ всегда отражаетъ дѣйствительность; 2) символъ есть образъ, видоизмѣненный переживаніемъ; 3) форма художественнаго образа неотдѣлима отъ содержанія.

И поскольку дѣйствительность для художника-символиста не совпадаетъ съ осязаемой видимостью явленій, входя, какъ часть, въ видимость, постольку проповѣдь символизма всегда начиналась съ протеста противъ отжившихъ и узкихъ догматовъ наивнаго реализма въ искусствѣ. Наивнаго реализма уже нѣтъ въ наукѣ; болѣе того: теоретическая физика давно уничтожила матерію, какъ субстанцію явленій; всѣ образованные ученые это знаютъ; но въ искусствѣ продолжаютъ преобладать осколки когда-то разбитыхъ научныхъ догматовъ. И теоретики искусства, и художественные критики часто стоятъ не на уровнѣ научнаго міросозерцанія; оттого-то они, вооружаясь противъ символизма, зачастую насилуютъ здоровый

творческій инстинктъ; и оттого-то характерной чертой новаго искусства есть протестъ противъ монополіи „кажущагося реальнымъ“ реализма въ искусствѣ. Нечего говорить, что реализма символисты не отрицаютъ.

А поскольку символъ есть образъ, претворенный переживаніемъ, постольку символисты указываютъ на тройственное начало символа; всякій символъ есть тріада „abc“, гдѣ „a“ — недѣлимое творческое единство, въ которомъ сочетаются два слагаемыя („b“ образъ природы, воплощенный въ звукѣ, краскѣ, словѣ, и „c“ переживаніе, свободно располагающее матеріалъ звуковъ, красокъ и словъ, чтобы этотъ матеріалъ всецѣло выразилъ переживаніе); здѣсь свобода—не произволъ, а подчиненіе лишь той нормѣ творчества, которая, не будучи данной извнѣ никакими законами, осуществляетъ свои цѣли; творчеству предписываютъ иногда быть идейнымъ, выражать тѣ или иныя тенденціи, или обратно: не выражать никакихъ тенденцій. Тенденція „искусство для искусства“, какъ и тенденція „искусство, какъ средство партійной борьбы“, равно стѣснительны для художника-символиста. И потому-то представители партійнаго искусства такъ же, какъ представители „искусства для искусства“, равно враждебно встрѣтили проповѣдь символизма.

Наконецъ, тезисъ „форма художественнаго творчества не отдѣлима отъ содержанія“ — означаетъ слѣдующее: поскольку творческій образъ есть символъ, постольку въ формѣ его уже отражается содержаніе: содержаніемъ служитъ переживаемая полнота уничтоженія или жизни; предпосылка всякаго художника-символиста есть переживаемое сознаніе, что человѣчество стоитъ на роковомъ рубежѣ, что раздвоенность между жизнью и словомъ, сознательнымъ и безсознательнымъ доведена до конца; выходъ изъ раздвоенія: или смерть, или внутреннее примиреніе противорѣчій въ новыхъ формахъ жизни: стихія искусства полнѣй, независимѣе отражаетъ и тяжесть противорѣчій, и предощущеніе искомой гармоніи: искусство, поэтому, есть нынѣ важный факторъ спасенія человѣчества; художникъ — проповѣдникъ будущаго; его проповѣдь не въ раціоналистическихъ догматахъ, а въ выраженіи своего внутренняго „я“; это „я“ — есть стремленіе к

путь къ будущему; онъ самъ—роковой символъ того, что насъ ждетъ впереди.

Исходя изъ этихъ переживаній онъ стремится запечатлѣть ихъ въ формѣ; формой является матеріалъ звуковъ, красокъ, словъ; самый художественный образъ, изваянный въ словѣ, есть мостъ между міромъ мертваго матеріала и краснорѣчиво отразившейся полнотой; матеріалъ, получившій форму, есть образъ. Расположеніе матеріала, стиль, ритмъ, средства изобразительности не случайно подобраны художникомъ; въ соединеніи этихъ элементовъ отразилась сущность творческаго процесса; содержаніе дано въ нихъ, а не помимо ихъ. Изучая индивидуальность художника формы, мы изучаемъ несказанную глубину творящей души.

И потому-то художники-символисты выдвинули вопросы формы на первый планъ; тутъ сказался не мертвый академизмъ, а стремленіе къ еще болѣе глубокому воплощенію содержанія образа въ самый матеріалъ, изъ котораго онъ построенъ.

Таковы три основанія формулы символизма: символизмъ современнаго искусства не отрицаетъ реализма, какъ не отрицаетъ онъ ни романтизма, ни классицизма. Онъ только подчеркиваетъ, что реализмъ, романтизмъ и классицизмъ—тройственное проявленіе единаго принципа творчества. Въ этомъ смыслѣ всякое произведеніе искусства символично. Теперь это признаетъ даже... Луначарскій.

Но не слѣдуетъ забывать, что этотъ лозунгъ искусства по-новому выдвинула литературная школа символистовъ. Какъ же относится школа новѣйшихъ символистовъ къ символизму всяческаго искусства?

На проявленіи въ исторіи литературы XIX столѣтія всѣхъ трехъ существенныхъ сторонъ символизма (реализма, романтизма и классицизма) нечего останавливаться: объ этомъ достаточно скажетъ любая исторія литературы; она назоветъ Гете — классикомъ, Байрона — романтикомъ и Зола—реалистомъ. Эволюція всѣхъ трехъ сторонъ символическаго искусства намъ дана въ эволюціи литературныхъ школъ реализма, романтизма и классицизма. И что же? Классикъ Гете вѣнчаетъ свое творчество глубоко символической второй частью „Фауста"; но символизмъ „Фауста" глубоко созерцателенъ: онъ

говоритъ вообще о символизмѣ человѣческаго развитія. Романтикъ Байронъ даетъ намъ своего глубоко символическаго „Манфреда"; а реалистъ Зола въ послѣдній періодъ творчества даетъ символическую трилогію „Лурдъ-Римъ-Парижъ"; но символы его, говорящіе о будущемъ человѣчества, слишкомъ отвлеченны.

Всѣ три школы въ высочайшихъ своихъ точкахъ развитія ведутъ къ символизму; судьба человѣка и человѣчества дана здѣсь въ образахъ.

Литературная школа символизма открывается съ Бодлэра, Ницше и Ибсена. Оба послѣдніе уже не приходятъ къ символизму, а отправляются отъ него; Бодлэръ по пріемамъ своего письма не разрываетъ съ парнасцами; Ибсенъ не разрываетъ съ реализмомъ; и романтикомъ всю жизнь остается Ницше.

Однако, всѣхъ трехъ соединяетъ нѣчто; и, однако, всѣхъ трехъ отвергаетъ оффиціальная критика своего времени; и, однако, всѣ три—отверженцы общества.

Всѣ три указываютъ на глубочайшій кризисъ человѣчества; всѣ три враги компромисса. Глубину раздвоенія личности рисуетъ Бодлэръ и образами своими начертываетъ картину смерти и разрушенія старой жизни. Къ будущему зовутъ Ницше и Ибсенъ. Ницше предчувствуетъ новаго человѣка; болѣе того: онъ какъ бы видитъ самый ликъ этого человѣка; „сверхчеловѣкъ"—созданная имъ икона; на нее молится Ницше. „Третье царство Духа" провозглашаетъ Ибсенъ: онъ проповѣдуетъ, что уже грядетъ это царство.

Всѣ три превращаютъ символизмъ созерцаній въ символизмъ дѣйствій. Отнынѣ надъ новымъ искусствомъ безсознательно разлитъ духъ проповѣди; проповѣдуютъ самые образы; они красноречиво рисуютъ смерть старой жизни (демонизмъ ея), или рисуютъ предощущаемыя картины возрожденнаго человѣчества; лѣстница возможныхъ превращеній человѣческаго духа начертана въ образахъ геніевъ XIX вѣка; символическое теченіе послѣдняго времени образами своими указываетъ на то, что уже мы превращаемся, вырождаемся отъ стараго къ новому; одни говорятъ, что мы вырождаемся къ смерти; другіе отвѣчаютъ: „Нѣтъ, возрождаемся къ жизни".

Образами искусства борются нынѣ передовыя фаланги человѣчества съ обступившими ихъ химерами смерти.

Символическое теченіе современности еще отличается отъ символизма всякаго искусства тѣмъ, что оно дѣйствуетъ на границѣ двухъ эпохъ: его мертвитъ вечерняя заря аналитическаго періода, его животворитъ заря новаго дня.

1909.

II. ШАРЛЬ БОДЛЭРЪ.

1.

Два патріарха „символическаго теченія" всей своей жизнью и творчествомъ выгравировали лозунги новаго искусства въ литературѣ второй половины XIX столѣтія; эти патріархи—Бодлэръ и Ницше.

Ницше—законодатель символизма германской расы. Бодлэръ—законодатель символизма расы романской.

Быть можетъ, расовое различіе ихъ обусловило тотъ фактъ, что, будучи оба творцами новаго отношенія къ дѣйствительности, они по разному истолковали свои творческія порывы; разность истолкованія поставила ихъ во главѣ двухъ фракцій единаго по существу „символическаго движенія въ Европѣ".

Одинъ провозглашаетъ непримиримый дуализмъ человѣческаго существа. Другой провозглашаетъ монизмъ человѣческаго творчества. Оба углубляютъ и обостряютъ свои лозунги такъ, какъ никто, никогда: оба проводятъ въ жизнь свои

принципы такъ, что становятся живыми символами собственныхъ міросозерцаній. У обоихъ слово ученій становится плотью жизни.

Оба поэтому не только доказываютъ свое, но и показываютъ себя, и оба отталкиваются отъ прошлаго.

Одинъ устанавливаетъ примагъ дуализма созерцанія; другой—приматъ единаго творчества. Одинъ указываетъ на то, что жизнь ветхаго человѣка есть смерть: въ обостреніи человѣческихъ противорѣчій поэтому—восторгъ творчества; но творчество убиваетъ ветхаго человѣка. Другой указываетъ на то, что смерть ветхаго человѣка есть рожденіе новаго человѣчества: восторгъ творчества поэтому, убивая ветхаго человѣка, созидаетъ будущее; но ветхій человѣкъ убиваетъ творчество.

Оба спасаются отъ настоящаго: одинъ—въ прошлое, которое оживаетъ въ царствѣ Мечты; другой—въ будущее, которое пробуждаетъ насъ отъ смертнаго сна къ Жизни. У одного сонъ становится Жизнью; у другого Смерть есть только Сонъ.

У одного надъ земными обломками жизни золотая взлетаетъ радуга романтизма. У другого въ радужномъ океанѣ романтизма образуется блаженный островъ новой земли.

Одинъ проповѣдуетъ свое міропониманіе въ законченномъ, классически построенномъ стихѣ, генетически связанномъ съ лучшими традиціями прошлаго; подчасъ въ классическихъ формахъ исповѣдуетъ иной и новый свой романтизмъ. Проповѣдь другого высказывается въ готическомъ стилѣ романтики: онъ романтически воскрешаетъ предъ нами классическій міръ древней Греціи.

Оба соединяютъ въ своихъ личностяхъ реализмъ и идеализмъ, романтизмъ и классицизмъ; и это новое соединеніе міропониманій расчищаетъ себѣ дорогу подъ девизомъ символизма.

Символизмъ Бодлэра, оставаясь міросозерцаніемъ, порождаетъ новую литературную школу, центръ развитія которой—Франція.

Символизмъ Ницше, запечатлѣваясь и въ исторіи и какъ литературная школа, порождаетъ проповѣдь о новыхъ формахъ человѣческихъ отношеній.

Романская раса создаетъ новую литературную школу. Германская раса создаетъ новое отношеніе къ дѣйствительности.

Новая форма встрѣчается съ новымъ человѣчествомъ: они облекаютъ туманомъ недавно ясные контуры бытія.

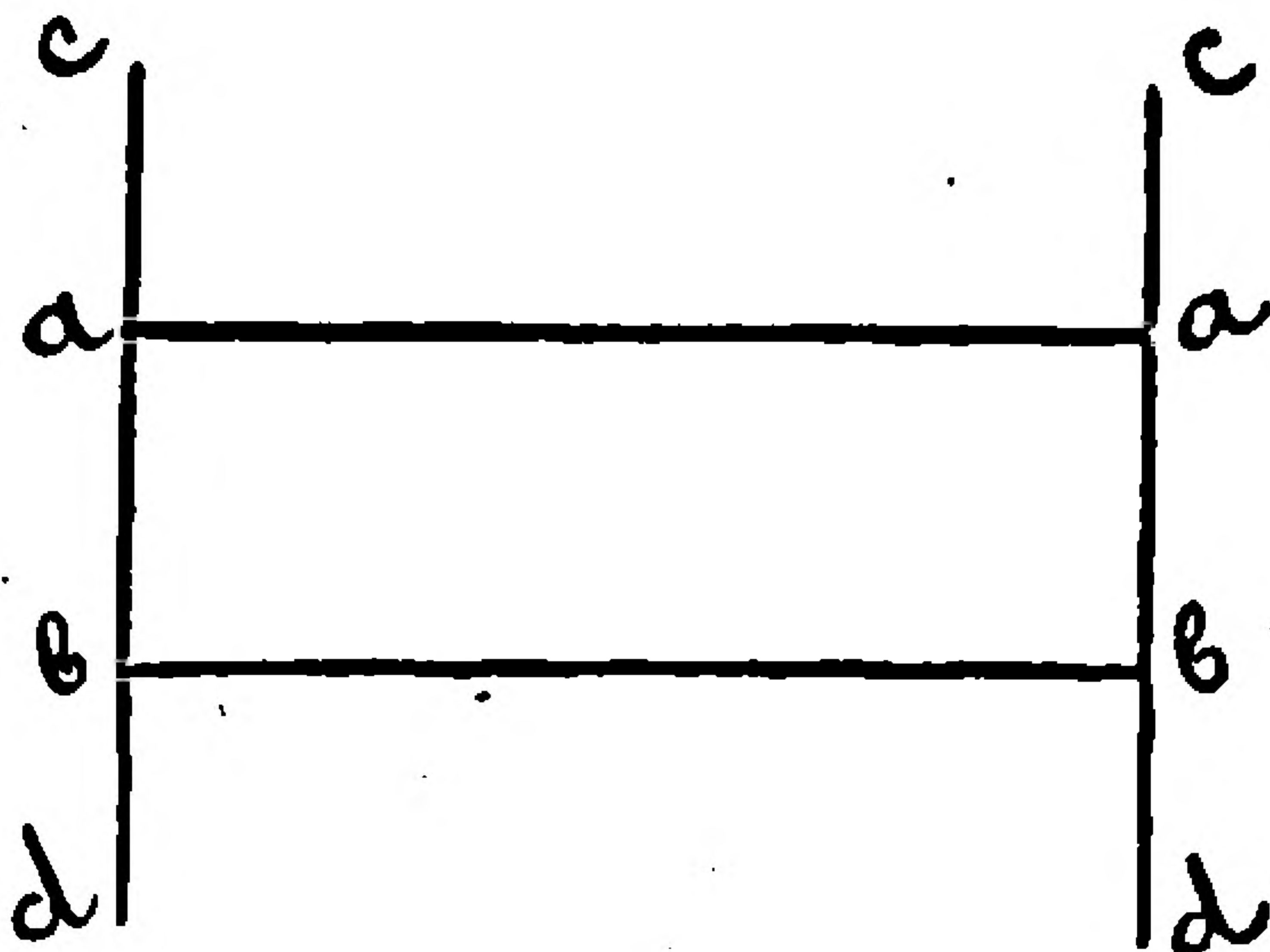
Но надъ этимъ туманомъ возвышаются двѣ колоссальныя героическія фигуры: Бодлэръ и Ницше.

2.

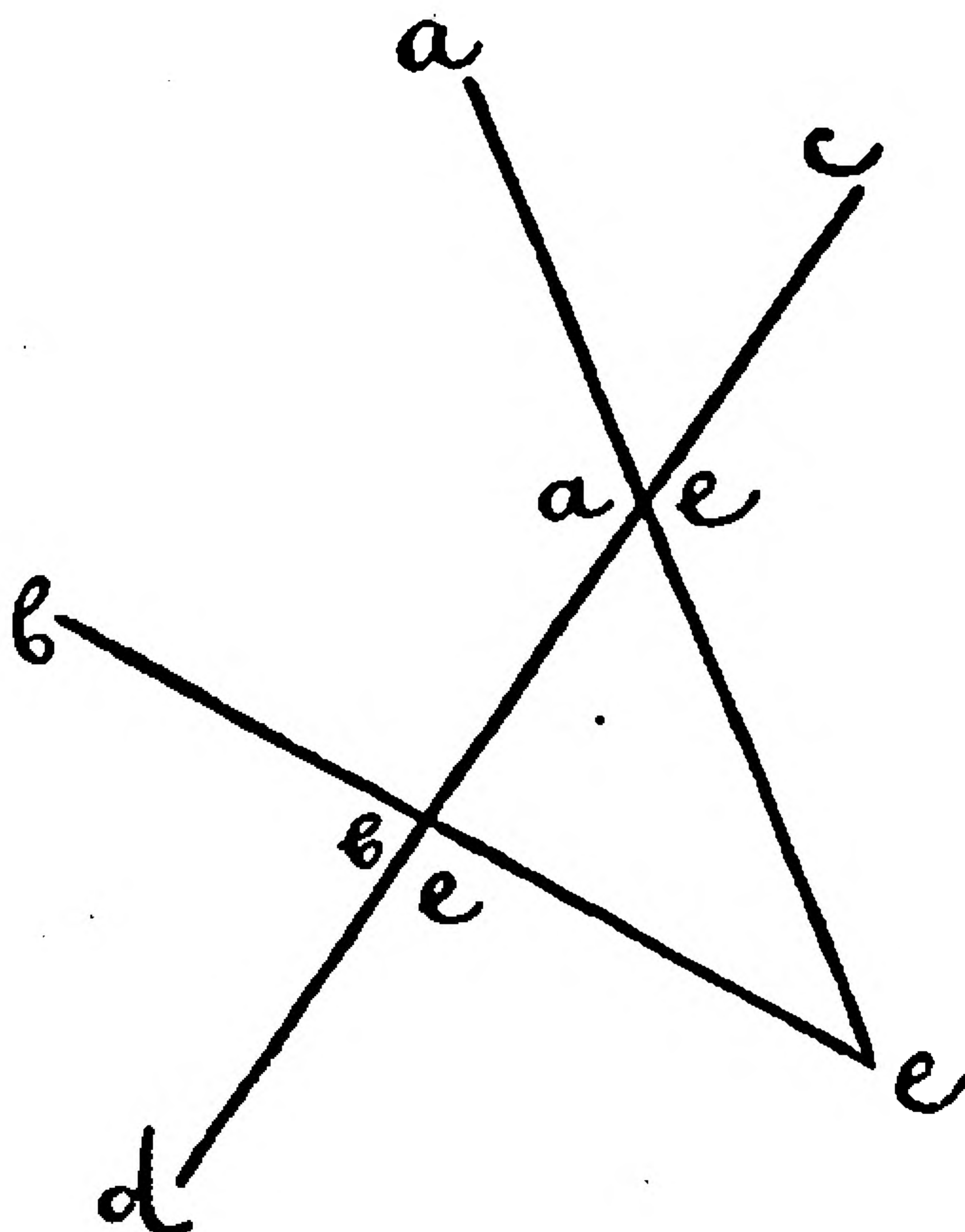
Одна школа психологіи устанавливаетъ соотвѣтствіе, а не зависимость, между движеніемъ и сознаніемъ, внутренне переживаемой жизнью и органами внѣшняго выраженія ея движеній: мы открываемся себѣ и извнѣ, и изнутри; символически мы образуемъ двѣ параллельныя линіи бытія.

Но условіемъ соотвѣтствія является нѣкое постулируемое единство.

Психофизическій параллелизмъ устанавливаетъ соотвѣтствіе между актами сознанія и актами движенія изъ невозможности объяснить цѣлостность нашего „я" суммой механическихъ слагаемыхъ; психическій рядъ есть въ сущности не рядъ, а постулатъ физическаго ряда. Психофизіологическая причинность есть лишь эмблема психической причинности: діалектически параллелизмъ развивается въ монизмъ; графически это развитіе изобразимо такъ:

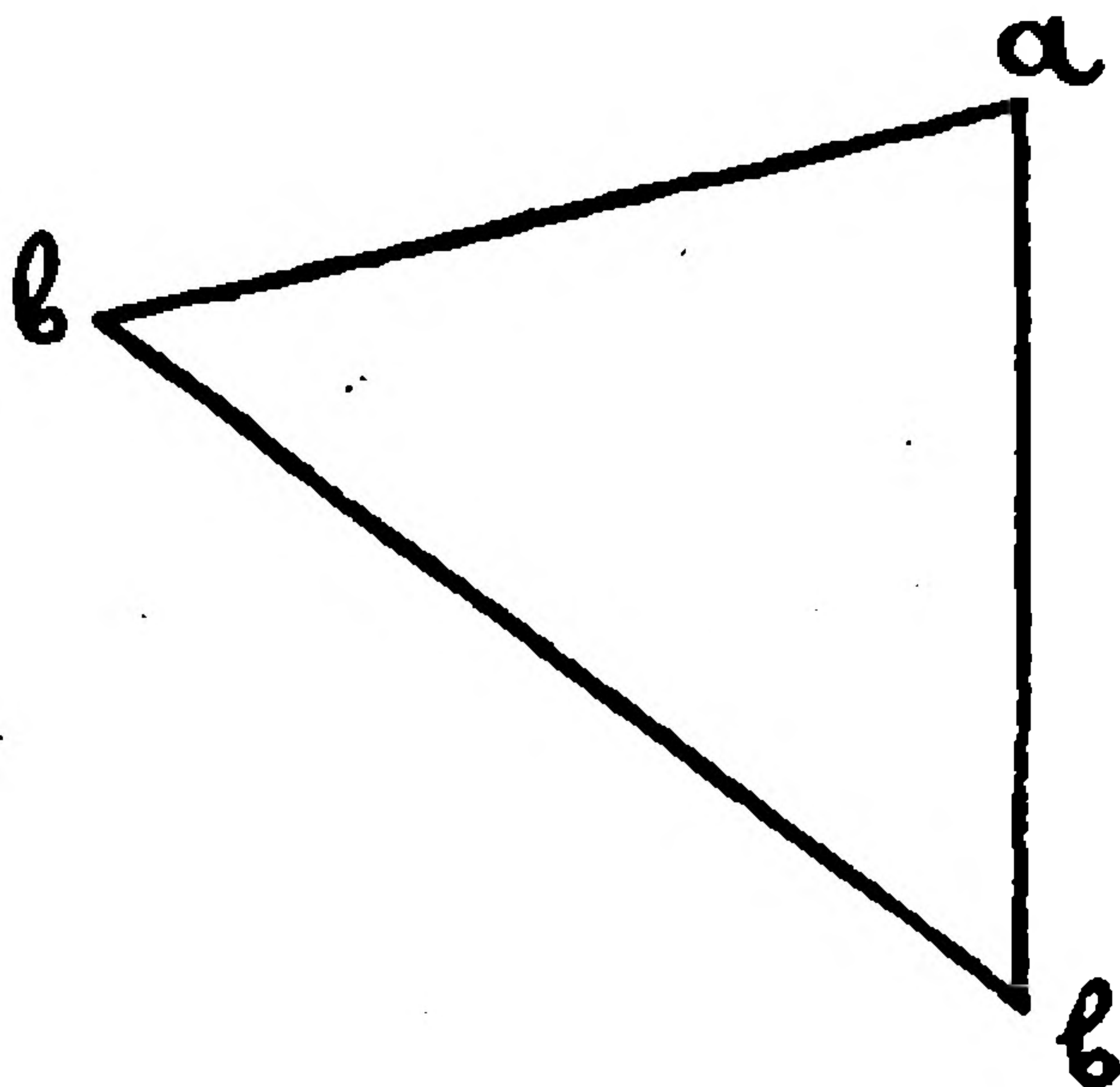


(гдѣ „aa"—психическій рядъ, „bb"—физическій, а линіи „cabd" суть границы возможнаго проведенія рядовъ).



(гдѣ „aa“—психическій рядъ, „bb“ физическій, „cd“—граница проведенія рядовъ, а „e“ единство ихъ за предѣломъ сознанія).

Но если внутренній рядъ оказывается лишь постулатомъ внѣшняго, если эмпирическая психологія не устанавливаетъ всѣхъ *паръ* соотвѣтствій (ab, a_1b_1, a_2b_2, a_3b_3, и т. д.), то весь психическій рядъ „a“ оказывается за границей возможнаго проведенія рядовъ; параллелизмъ становится психическимъ монизмомъ, а физическій рядъ „b“ символомъ ряда „a“. Фигура I посредствомъ II переходитъ въ фигуру III.



(гдѣ „bb“ есть символъ „a“, находящагося за границей ряда).

Фигура I: эмблематически изображаетъ символизмъ Бодлэра съ его ученіемъ о „соотвѣтствіяхъ". Символъ для Бодлэра есть параллель между внѣшнимъ и внутреннимъ; образъ есть модель переживанія: каждому элементу „b" соотвѣтствуетъ элементъ „a".

Фигура III: эмблематически изображаетъ символизмъ Ницше съ его ученіемъ о монизмѣ творчества. Символъ для Ницше есть единый, новый, грядущій человѣкъ (a), открывающійся въ глубинѣ души, ибо душа — только стремленіе къ дальнему, а видимость (b) существуетъ постольку, поскольку она отражаетъ „a". Во всѣхъ „b" (b_1, b_2, b_3, b_4, и т. д.): отражается единое „a".

Фигура II: эмблематически изображаетъ обще-арійскій корень символизма Бодлэра и Ницше; здѣсь „b" (физическій человѣкъ), какъ и „a" (душевный) одинаково суть лишь проявленія нѣкоего „e", т.-е. Духа.

3.

Таково отношеніе Бодлэра къ Ницше. Мы не станемъ останавливаться на ученіи Бодлэра, поскольку оно открывается въ „Oeuvres posthumes", въ „Дневникѣ", въ „Petits poémes en prose" и въ стихахъ; Бодлэръ выгравировалъ свое ученіе въ формѣ, его произведенія являютъ намъ идеальное воплощеніе его ученія о соотвѣтствіяхъ: форма и содержаніе перекликаются въ нихъ.

Поэтому особенно интересно прослѣдить, какъ слагалась у Бодлэра форма его стихотвореній.

Въ формѣ Бодлэра запечатлѣлось сложное взаимодѣйствіе самыхъ разнообразныхъ вліяній; здѣсь видно вліяніе и латинскихъ поэтовъ (какъ извѣстно, Бодлэръ былъ латинистъ), и французскихъ классиковъ, и парнасцевъ, и романтика Виктора Гюго, и импрессіониста Эдгара По; но взгляды Бодлэра на задачи формы сложились, главнымъ образомъ, подъ вліяніемъ Сентъ-Бёва и теоретика Теодора де-Банвиля; это вліяніе сказывается при анализѣ риѳмы, ритма и словесной инструментовки бодлэровскаго стиха.

Въ эпоху, когда складывалась поэзія Бодлэра, эстетическіе вкусы хорошаго тона требовали отъ стиха прежде всего

богатыхъ риѳмъ. Такого мнѣнія придерживался Сентъ-Бёвъ,— и къ нему присоединялся де-Банвиль, полагавшій, будто въ риѳмѣ заключена, главнымъ образомъ, магія стиха („Petit traité de poésie française"); приблизительно то же развивалъ и W. Tenint; Ланде и другіе составляли особые словари риѳмъ; богатство и изысканность риѳмъ, трудность ихъ нахожденія, развивали гибкость въ побѣдѣ надъ ограниченнымъ словаремъ риѳмъ; рѣдкія риѳмы влекли къ неожиданнымъ поэтическимъ ассоціаціямъ, къ неожиданному столкновенію образовъ и идей; такъ, анализируя риѳму Бодлера, Albert Cassagne въ своемъ „Versification et métrique de Ch. Baudelaire" указываетъ на то, что къ риѳмѣ ane можно подобрать до 160 полныхъ риѳмъ, а къ риѳмѣ vane можно подобрать только 7 полныхъ риѳмъ; между тѣмъ, какъ къ avane существуетъ только три полныя риѳмы (caravane, savane, pavane). Бодлэръ съ мучительной трудностью подбиралъ рѣдкія риѳмы, что вліяло, по мнѣнію Cassagn'а, на обиліе контрастовъ, неожиданныхъ сопоставленій въ поэзіи Бодлэра; такъ: Бодлэръ употребляетъ слова, гдѣ нѣсколько слоговъ съ полностью риѳмуются другъ съ другомъ (clavicules, ridicules), пользуется звуковымъ богатствомъ слова (archer, marcher), риѳмуетъ nous avons съ nous savons и даже риѳмуетъ слова, оканчивающіяся разными согласными, что вовсе запрещалось многими теоретиками (d'or и s'endort). Быть можетъ, теорія богатыхъ риѳмъ, вызвавшая въ Бодлэрѣ умѣніе сопоставлять несопоставимое, явилась лишь средствомъ запечатлѣть въ формѣ его теорію соотвѣтствій.

Ритмъ Бодлэра соединяетъ основныя черты классической ритмики съ разнообразіемъ ритмическихъ модуляцій, такъ рѣзко выразившихся впослѣдствіи въ „свободномъ стихѣ". Cassagne указываетъ на то, что изъ 167 стихотвореній Бодлэра 112 написаны александрійскимъ стихомъ; такое предпочтеніе, оказываемое Бодлэромъ александрійскому стиху, опять-таки понятно, если принять во вниманіе величавость и строгость бодлэровской музы (здѣсь опять встрѣчаетъ насъ строгое соотвѣтствіе содержанія съ формой). Вмѣстѣ съ тѣмъ александрійскій стихъ у Бодлэра принимаетъ подчасъ триметрическій ритмъ

Виктора Гюго; но, вопреки Морису Граммону, бодлэровскій триметръ изображаетъ величавыя движенія души (вмѣсто движеній стремительныхъ по Граммону); Бодлэръ часто пользуется переносомъ предложенія изъ строки въ строку (enjambement): „le soleil—(переносъ)—rougit“. Здѣсь Бодлэръ идетъ вопреки Ла-Гарпу вмѣстѣ съ теоретикомъ Бекъ-де-Фукьеромъ. Cassagne указываетъ на то, что любимый ритмическій ходъ Бодлэра есть комбинація „enjambement“ съ триметромъ или съ капризной игрою цезуръ; всѣ эти черты уже отличаютъ бодлэровскій стихъ отъ классиковъ; двойственность стиля видитъ въ немъ и Теофиль Готье; съ другой стороны, заявленіе Стефана Малларме о томъ, что молодые поэты пытаются создать лишь бо́льшую гибкость стиха въ предѣлахъ основныхъ правилъ классической метрики, тѣсно сближаютъ Бодлэра съ послѣдующей эпохой французскаго символизма. Къ числу особенностей бодлэровской ритмики относится обиліе многосложныхъ словъ, которыя, по мнѣнію Cassagne и Брауншвейга, способствуютъ замедленію темпа.

Но болѣе всего параллелистическій характеръ бодлэровскаго символизма воплощенъ въ формѣ соотвѣтствія между содержаніемъ образа и его словесной инструментовкой; во французской поэзіи нѣтъ равнаго Бодлэру инструменталиста; поразительно обиліе (и какъ бы чрезмѣрность) аллитерацій и ассонансовъ въ поэзіи Бодлэра.

Бодлэръ сознательно искалъ аллитерацій, вѣроятно, подъ вліяніемъ С. Бёва и еще болѣе подъ вліяніемъ своего великаго учителя и таинственнаго двойника, Эдгара По *).

Есть неизмѣнное соотвѣтствіе между звукомъ и смысломъ; присутствіе звуковой гармоніи въ значительной мѣрѣ ослабляетъ доминирующую роль риѳмы; придавая гибкость и своеобразность стиху французскихъ классиковъ, играя цезурой, насыщая стихъ ассонансомъ и аллитераціей, Бодлэръ является отдаленнымъ предтечей свободнаго стиха, который Г. Канъ обосновываетъ именно на игрѣ аллитерацій и ассонансовъ. Граммонъ развиваетъ оригинальную теорію о модуляціи глас-

*) Существуетъ сочиненіе Бекъ-де-Фукьера „Traité general de versification française“, гдѣ уже давно отмѣчена роль ассонансовъ и аллитерацій.

ныхъ; развивая эту теорію, можно бы связать различные модуляціонные ходы съ музыкальными ходами (на секунду, терцію, кварту и т. д.), что дало бы возможность отожествить гамму изъ двугласныхъ и гласныхъ съ хроматической или діатонической музыкальной гаммой; въ послѣднемъ случаѣ можно было бы сравнивать мелодіи гласныхъ у различныхъ поэтовъ.

Среди излюбленныхъ формъ Бодлэра мы встрѣчаемъ сонетъ (по Cassagn'ю на 167 стихотвореній 75 сонетовъ). Сентъ-Бёвъ считаетъ единственно правильнымъ тотъ видъ сонета, которымъ пользовался Malherbe (схема его риемъ такова: abbaabbaccdede); этой сонетной схемѣ слѣдуютъ Сентъ-Бёвъ, Банвиль и Леконтъ де-Лиль; между тѣмъ, Бодлэръ безконечно видоизмѣняетъ эту схему.

Кромѣ того: Бодлэръ обильно пользуется рефренами, повтореніями словъ, параллелизмами.

Сложность структуры сочетается всюду у него съ простотой, вѣрность традиціямъ классиковъ съ новаторствомъ. Странный и двойственный стиль Бодлэра является живымъ воплощеніемъ странной и двойственной его жизни; а эта жизнь есть воплощенное ученіе о соотвѣтствіяхъ; символъ Бодлэра есть соотвѣтствіе и только соотвѣтствіе образа переживанія; въ основѣ этого соотвѣтствія—неумолимая двойственность въ осознаніи себя и міра.

Болѣе чѣмъ о комъ-либо можно сказать, что форма лирики Бодлэра есть самъ Бодлэръ. И потому-то невозможенъ переводъ Бодлэра, или онъ возможенъ еще въ самомъ далекомъ будущемъ.

1909.

III. ОБЪ ИТОГАХЪ РАЗВИТІЯ НОВАГО РУССКАГО ИСКУССТВА.

Новое искусство въ Россіи имѣетъ исторію своего возникновенія. Еще недавно опредѣляли это искусство, какъ продуктъ разложенія утонченнаго слоя буржуазнаго общества, не болѣе. Между тѣмъ, представители искусства второй половины XIX вѣка съ небывалой остротой и рѣшимостью выдвинули рядъ принципіальныхъ вопросовъ, касающихся проблемы творчества и жизни. Они углубили и обострили противорѣчіе между бытіемъ и художественнымъ творчествомъ, съ одной стороны, между творчествомъ и познаніемъ, съ другой. Въ глубоко прочувствованныхъ образахъ выдвинули они противорѣчіе между личностью и обществомъ, свободой и необходимостью, красотой, какъ началомъ незыблемымъ, статическимъ, и красотой, какъ началомъ созидательнымъ, двигательнымъ, динамическимъ; противорѣчіе между идеей, какъ логической нормой, подчиняющей себѣ творчество, и идеей, какъ символомъ. Это противорѣчіе нѣкоторыми изъ художниковъ рѣшалось въ томъ смыслѣ, что идея есть символическій образъ, предугадывающій въ предѣлахъ искусства новыя формы жизненныхъ отношеній. Наконецъ, пониманіе идеи долга, какъ формальнаго вмѣненія, и идеи долга, какъ призыва къ сознанію цѣнностей, вмѣняемыхъ въ формахъ императива,—эти пониманія идеи со всей рѣшительностью столкнулись въ лирическихъ изліяніяхъ Ницше, во многомъ оправданныхъ впослѣдствіи данными наиболѣе строгихъ теоретико-познавательныхъ изысканій. Въ своихъ выводахъ въ области морали, эстетики, психологіи новое искусство не разъ опережало медленный путь научно-философскаго мышленія; и тамъ, гдѣ наука и философія еще не давали отвѣта, этотъ отвѣтъ давался художникомъ. Методологическая схема въ той или иной области знанія не разъ оправдывала впослѣдствіи творческіе выводы художниковъ и поэтовъ, какъ въ области формъ искусства, такъ и за предѣлами этихъ формъ. Тамъ, гдѣ еще недавно видѣли мы „безуміе", мы начинаемъ цѣнить глубокую искренность, мудрость, иногда и горькую правду.

И если новое искусство есть явленіе вырожденія, то вырожденіе охватываетъ во всякомъ случаѣ не отдѣльные кружки отрѣшенныхъ мечтателей: оно есть показатель начала вырожденія всей культуры. Эти дерзкіе мечтатели только потому упадочники, декаденты, что они первые, такъ сказать, причалили къ скалистому берегу новой жизни—причалили и не могутъ взойти на утесы, бьются, разбиваются, гибнутъ: все буржуазное общество принимаетъ, хотя и отвлеченно, общіе лозунги современной культуры; съ большей реальностью воплотили ихъ художники „декаденты". А скалистый берегъ, не дающій возможности чающимъ новыхъ формъ жизни создать воплощенія этихъ формъ,—суть условія соціальнаго неравенства; о нихъ то и разбиваются всѣ новаторскія попытки.

Пусть такъ называемое декадентство въ искусствѣ есть показатель вырожденія всего современнаго буржуазнаго уклада жизни. Современные искатели въ области искусства въ такомъ случаѣ выражаютъ кризисъ современной жизни; если это и художники, то скорѣе не вырожденія, а перерожденія.

Вѣдь формы возможнаго, жизненнаго возрожденія неотдѣлимо связаны съ разлагающимися формами: онѣ только являютъ собой иную перегруппировку основныхъ элементовъ, на которые вообще разложима жизнь. И потому-то глубокія противорѣчія, выдвинутыя европейскимъ искусствомъ, крикъ отчаянія, тоски, иногда безумной надежды—только муки рожденія новыхъ творческихъ формъ. Да, заря новой жизни сверкала въ пролетахъ грозовыхъ тучъ, которыми Ницше, Ибсенъ, Мережковскій закрывали горизонтъ нашихъ чаяній. И если мы склонны винить „новое искусство" за болѣзненныя гримасы, которыя, надо признаться, присущи ему, мы должны были бы обвинять и женщину, испытывающую муки рожденія, за холодный потъ смертнаго томленія, выступающій на челѣ. И не будь этого, не было бы и крика: „Боже мой, Боже мой, почто ты оставилъ меня!"—Воскресный восторгъ Магдалины не зажегъ бы сердца бѣдныхъ рыбарей галилейскихъ. „Илѝ, илѝ, ламма савахвани", говоритъ намъ страдающее существо Ницше, Верлена, Бодлэра, Верхарна. Крикъ предостерегающаго отчаянія смущаетъ благополучную сонливость. О, какъ хотѣли бы многіе изъ насъ уменьшить этотъ крикъ, превратить

его въ смѣхъ. О, какъ было бы спокойно многимъ изъ насъ отдѣлаться отъ крика лишь словами: „Это крикъ сумасшедшихъ; ихъ уберутъ, — все пойдетъ попрежнему“. Сказать и впасть въ сонъ.

Но нѣтъ, нѣтъ и нѣтъ!

Даже въ серіи статей я не имѣлъ бы возможности коснуться всѣхъ тѣхъ вопросовъ, которые поднимаетъ собой новое искусство. Поэтому я остановлюсь только на одной чертѣ, характеризующей лучшіе образцы этого искусства—на символизмѣ, потому что символизмъ — коренная черта современнаго творчества. Съ другой стороны, только въ символической критикѣ, какъ строго очерченномъ методѣ оцѣнки, лежитъ дѣйствительное оправданіе новаго искусства.

Характерной чертой символизма въ искусствѣ является стремленіе воспользоваться образомъ дѣйствительности, какъ средствомъ передачи переживаемаго содержанія сознанія. Зависимость образовъ видимости отъ условій воспринимающаго сознанія переноситъ центръ тяжести въ искусствѣ отъ образа къ способу его воспріятія. Такъ реализмъ переходитъ въ импрессіонизмъ. Но еще шагъ—и внѣшній опытъ объединяется съ опытомъ внутреннимъ въ понятіе содержанія сознанія. Содержаніе сознанія, поскольку оно выразимо при помощи образныхъ моделей, пользуется формами видимости и ихъ связью для уясненія переживаній, подобно тому, какъ отвлеченная мысль въ наукѣ пользуется для краткости графически методомъ изображенія логическихъ звеньевъ. Образъ, какъ модель переживаемаго содержанія сознанія, есть символъ. Методъ символизаціи переживаній образами и есть символизмъ.

Символическая школа искусства такъ относится къ инымъ возможнымъ школамъ, какъ критическая философія Канта относится къ догматизму до-кантовской философіи. И существующія школы искусства (реализмъ, романтизмъ, классицизмъ) символизмъ разсматриваетъ не съ точки зрѣнія права ихъ существованія: онъ стремится понять способъ, какимъ переживаніемъ содержаніе сознанія воплощается въ системѣ образовъ въ той или иной школѣ искусства. Въ протестѣ противъ самодовлѣющаго догматизма, а не въ стремленіи къ разрушенію той или иной школы—освобождающая сила новаго искусства.

Существующія школы символизмъ узаконяетъ: онъ предваряетъ размышленія о задачахъ искусства въ предѣлахъ существующихъ формъ вопросомъ о томъ, какимъ образомъ творческая дѣятельность запечатлѣлась въ методахъ той или иной школы.

Такъ, если переживаніе налагается на образъ, взятый изъ видимости, то мы имѣемъ дѣло съ реалистической школой. Но и здѣсь вся сила въ переживаемомъ содержаніи сознанія, а не въ образѣ видимости. И символизмъ даетъ вѣчныя права реалистической школѣ въ искусствѣ; но какъ скоро догматики реализма ограничиваютъ творчество предѣлами эмпирической дѣйствительности, символизмъ возстаетъ противъ этого догматизма, выдвигая образы вымысла на первый планъ. Кромѣ того, независимо отъ вопроса, оперируетъ или не оперируетъ художникъ образами фантазіи, символистическая школа обращаетъ вниманіе на путь творчества. Если методъ символизма есть установленіе параллели между переживаніемъ и образомъ, то возможенъ двоякій путь нахожденія этой параллели: во-первыхъ, образъ вызываетъ группу содержаній сознанія; во-вторыхъ, группа содержаній сознанія выражаетъ образъ.

Первый путь творчества есть методъ такъ называемаго классическаго искусства. Второй — романтическаго. Съ точки зрѣнія символической школы можетъ существовать противоположеніе между символистомъ-романтикомъ (Верленомъ) и символистомъ-классикомъ (Мореасомъ), но не можетъ существовать противоположенія между классикомъ и символистомъ. И реализмъ, и фантастика равно законны въ искусствѣ. Преимущественное значеніе той или иной формы - отрицаетъ символизмъ. И появись сегодня эстетика, отдающая преимущество художественной фантастикѣ, символизмъ обязанъ возстать на защиту реализма.

И символистическая теорія вовсе не была бы догматикой искусства, а только планомѣрнымъ перечнемъ способовъ оперировать съ образомъ.

Символизмъ надѣется въ эстетикѣ теоретически обосновать свой методъ, подобно тому, какъ кантіанство или экономическій матеріализмъ теоретически принимаемы, какъ методы отношеній (либо къ познанію, либо къ исторической связи фактовъ), а не истины въ формѣ догматовъ.

И потому-то первые символисты отправлялись не столько отъ того или иного схоластическаго взгляда на искусство, сколько отъ протеста противъ монополіи того или иного способа творчества въ ущербъ инымъ. Тамъ, гдѣ процвѣталъ культъ формы (напримѣръ, во Франціи), провозглашался культъ настроенія („De la musique avans toute chose“). Гдѣ господствовала тенденція (Россія), — провозглашали культъ слова и формы.

Символисты, въ противовѣсъ догматикамъ творчества, противопоставили самую энергію творчества безотносительно къ способамъ выраженія этой энергіи. И въ часто парадоксальныхъ утвержденіяхъ первыхъ символистовъ мы усматриваемъ рядъ еще не вполнѣ раскрытыхъ міросозерцаній, требующихъ для искусства максимума свободы.

Всѣ художники, поскольку они были художники, оставались стихійно вѣрны этому завѣту. Не всегда, однако, они умѣли сознать свое право. Правильно утверждаетъ Кантъ, что геній—законодатель вкуса: вѣдь всѣ эстетическіе догматики—только результатъ позднѣйшаго анализа тѣхъ или иныхъ образовъ художественнаго законодательства. И попытки сковать новое творчество старыми догмами шли вопреки Канту. Художники-символисты впервые написали на знамени своей школы право художника быть законодателемъ вкуса. Личные взгляды отдѣльныхъ художниковъ, какъ Privat-Sache, превратили они въ параграфъ художественной платформы новаго искусства.

Наиболѣе строгія школы современнаго неокантіанства рядомъ почти неопровержимыхъ теоретико-познавательныхъ изысканій приходятъ къ убѣжденію, что творческій характеръ есть принципъ къ самому познанію. Въ свѣтѣ этой системы отношенія къ цѣнностямъ намъ понятны образныя заявленія Ницше, Уайльда, Ибсена о томъ, что мы носимъ въ себѣ формы будущей жизни.

Символизмъ подводитъ искусство къ той роковой чертѣ, за которой оно перестаетъ быть только искусствомъ; оно становится новой жизнью и религіей свободнаго человѣчества. Будущее новаго искусства вовсе не въ томъ, что оно — „искусство для искусства“ или „искусство для

жизни“: это — ничего не говорящіе догматы. Важно то, что оно стремится стать нормой будущей гармоніи, открыто и рѣзко протестуя противъ формъ современной жизни, разлагающей однихъ и отнимающей у другихъ плоды высшей культуры.

И пророки новой жизни — Ницше. Ибсенъ, подобно религіознымъ проповѣдникамъ прошлаго, обратились къ художественной символикѣ. Это глубоко созналъ еще Уайльдъ, понявшій Христа и какъ художника-символиста; тутъ символизмъ еще строже освѣщаетъ намъ существующія школы; не упраздняя, подводитъ подъ нихъ болѣе глубокій фундаментъ.

Вотъ почему двояко сказалось вліяніе западнаго символизма на молодое русское искусство. Оно породило теченіе, предписывающее искусству создать новыя формы религіи жизни; оно готово было часто разсматривать искусство, какъ несознанныя формы религіозныхъ исканій. Такъ возникла религіозно-эстетическая теорія Д. Мережковскаго, мечты о соборномъ творчествѣ В. Иванова, необоснованный мистическій анархизмъ Г. Чулкова, какъ попытка разъяснить символъ мистической поэзіи Владиміра Соловьева и Александра Блока. Такъ возникаютъ грезы о новомъ, народномъ творчествѣ и о сближеніи новаго русскаго искусства съ искусствомъ народнымъ (Городецкій и Ремизовъ).

Въ другомъ направленіи шла работа группы защитниковъ символизма, я разумѣю, московской. Она не рѣшала вопроса о продолженіи индивидуальнаго символизма въ символизмъ коллективный въ отрицательномъ смыслѣ, но всецѣло сосредоточивалась на изученіи пріемовъ творчества, въ предѣлахъ существующихъ формъ. Представители этой группы признавали, что существующія формы искусства такія, а не иныя въ зависимости отъ цѣлаго ряда причинъ, не устранимыхъ въ текущій періодъ развитія человѣчества. Эта школа стала анализировать методы творчества, подчеркивая необходимость свободы творчества, въ предѣлахъ существующихъ формъ. Группа критиковъ и поэтовъ подошла къ исторіи русской словесности съ пріемами эстетической критики. Ей удалось по новому освѣтить хорошо извѣстные факты отечественной литературы. Виднѣйшій представитель этой группы, Валерій

Брюсовъ, далъ намъ образцы и драмы, и стиховъ, могущіе соперничать съ лучшими образцами западнаго символизма.

Въ настоящее время мы присутствуемъ при дифференціаціи первоначально небольшого кружка писателей-символистовъ: одно теченіе стремится выйти изъ сферы искусства, облекая свои образы въ новыя формы жизни. Другое же теченіе съ большей осторожностью относится къ широкимъ лозунгамъ, углубляясь въ изученіе конкретныхъ пріемовъ творчества. Представители этого теченія начинаютъ подозрительно относиться къ широкимъ лозунгамъ символистовъ, усматривая здѣсь незамѣтныя уклоненія въ сторону отжившихъ формъ утопическаго догматизма.

Наоборотъ: и нео-догматики видятъ здѣсь поворотъ. Оба теченія новѣйшаго русскаго искусства относятся другъ къ другу, какъ фракція соціалъ-демократовъ меньшевиковъ и большевикамъ.

Большевики и меньшевики. Символисты-большевики укоряютъ московскую группу символистовъ въ ревизіонизмѣ. А эта группа боится, что символизму новѣйшей фомаціи грозитъ уклонъ къ утопизму.

Болѣе трезвая группа символистовъ предпочитаетъ, во-первыхъ, держаться формъ современнаго искусства и съ осторожностью относиться къ попыткамъ осуществить формы коллективнаго творчества до коренного измѣненія условій соціальнаго неравенства. Во-вторыхъ, она защищаетъ полную свободу творчества существующихъ формъ (скульптуры, архитектуры, живописи, поэзіи, музыки). Въ-третьихъ, эта школа символизма среди задачъ, возложенныхъ на ея дѣятелей, подчеркиваетъ необходимость дать анализъ возможныхъ школъ искусства, т. е. дать теорію символизма. Въ-четвертыхъ, признаетъ необходимымъ освѣтить исторію искусствъ въ свѣтѣ символической школы.

Въ разработкѣ этихъ вопросовъ—гарантія жизненности и достоинства русскаго символизма. Мы твердо вѣримъ, что ему принадлежитъ будущее. Эта вѣра—не вѣра въ догматъ: это вѣра въ великій смыслъ освободительной силы творчества: творчество превращаетъ багряницу страданія въ яркій шелкъ взвихреннаго огня, а искусство—пока единственная лампада, въ которой теплится огонь духа.

1907.

ДѢТСКАЯ СВИСТУЛЬКА.

Et vous, vallons mouillés de moelleuses rivières...
Iwan Gilkin.

Символизмомъ въ широкомъ смыслѣ не есть школа въ искусствѣ. Символизмъ—это и есть искусство. Романтическая, классическая, реалистическая и сама символическая школа—только способъ символизаціи образами переживаемаго содержанія сознанія. И потому-то смѣшны противоположенія реализма символизму, т. е. метода тому, что этотъ методъ оформливаетъ. Всѣ слова о смѣнѣ символизма реализмомъ напоминаютъ дѣтскую свистульку, въ которую дуютъ мальчики, воображающіе себя мудрецами. Всѣ эти выходки новаго стиля противъ символизма показываютъ полное невѣжество свистуновъ въ вопросахъ психологіи, психофизіологіи и теоріи познанія. Прежде нападали на символизмъ только справа: это были нападки добродушныхъ людей, часто ничего общаго съ искусствомъ не имѣвшихъ. Эти добрые люди прикрывали свое зѣвающее благодушіе именами великихъ художниковъ прошлаго; но мы всегда помнили слова Уайльда о томъ, что геній прошлаго въ рукахъ обывателя—только средство глушить творчество.

Теперь нападаютъ на символизмъ слѣва эпигоны символизма, сами обязанные ему развитіемъ своего творчества. Этихъ символистовъ на часъ, вышедшихъ на зовъ Ницше, Ибсена, Мережковскаго изъ своихъ душныхъ келій, только и хватило на то, чтобы похвалить ихъ зовущую зарю; но итти ей навстрѣчу—это ужъ подвигъ! И вотъ они закупорились снова въ своихъ жалкихъ хатахъ и теперь говорятъ, что заря угасла.

Они говорятъ, что циклъ развитія символизма оконченъ, и ему-де идетъ на смѣну нео-реализмъ. Когда нечего сказать, обыкновенно берутъ первый попавшійся терминъ и приставляютъ къ нему пресловутое „нео“. Для этого не нужно творчества мысли. Нѣкогда символистовъ характеризовали,

какъ „нео“-романтиковъ. Но среди нихъ оказались и классики; тогда придумали „нео“-классицизмъ. Теперь налицо оказывается „нео“-реализмъ. Но вотъ что мы видимъ: корни „нео“-движенія въ добромъ старомъ символизмѣ. Вмѣсто того, чтобы опредѣлить эволюцію символизма, раскрыть механизмъ этой эволюціи, показать структуру образованія символическихъ понятій, дать классификацію формъ символизаціи,—наклеиваютъ, какъ попало, „нео“-извѣстные ярлычки и на этой „нео“-глупости строятъ школу. Мы не возставали бы противъ такого занятія съ клеемъ (сидитъ человѣкъ—свиститъ въ свистульку, клеитъ ярлычки), если бы здѣсь не чувствовался апломбъ невѣжества, теоретически всѣмъ обязаннаго другимъ и палецъ о палецъ не ударившаго, чтобы уяснить себѣ хотя въ общихъ чертахъ **дѣйствительныя** проблемы символизма.

Мнѣ возразятъ, что нападки на символизмъ со стороны эпигоновъ символизма направлены на особый видъ символизма, родоначальниками котораго можно считать Ницше, Ибсена, Бодлэра, Уайльда (у насъ Мережковскаго, Брюсова и др.). Названные художники ничѣмъ не отличаются отъ крупныхъ художниковъ всѣхъ временъ. Они только осознали символизмъ всякаго творчества и съ достаточной рѣшимостью сказали объ этомъ вслухъ. Мнѣ неоднократно приходилось высказываться о демократизаціи символовъ въ такъ называемомъ новомъ искусствѣ. Ницше и Гете связаны субстанціей творчества. Только Гете часто набрасывалъ на свои символы покровъ обыденности (аристократизма ради), какъ, напримѣръ, въ „**Юношескихъ годахъ Вильгельма Мейстера**“, въ „**Избирательномъ сродствѣ**“ и т. д. Но измѣненіе въ техникѣ пріемовъ не касается субстанціи творчества.

Символизмъ въ искуствѣ не касается техники письма. И потому-то борьба художественныхъ школъ вовсе не касается проблемъ символизма. Когда мы уединимся въ тишину и будемъ размышлять о проблемахъ искусства, будемъ анализировать формы творчества (внѣ базарныхъ криковъ модернъ-коммиссіонеровъ по поставкѣ толпѣ новинокъ), когда мы освѣтимъ поставленныя проблемы въ свѣтѣ психологіи и теоріи познанія,—только тогда мы поймемъ, что такое проблемы символизма. Но на этихъ вершинахъ мысли слышенъ свистъ хо-

лоднаго урагана, котораго такъ боятся Митрофанушки модерна, нѣжно насвистывающіе похоронный маршъ символизму.

Во второй половинѣ XIX столѣтія наиболѣе крупные художники осознали символизмъ всякаго творчества вообще. Осознать объекты творчества, символы, значитъ — вознести эти объекты надъ гамомъ базарной критики. Великіе символисты второй половины XIX столѣтія указали намъ съ достаточной ясностью, что безъ разрѣшенія проблемы творчества мы не разрѣшимъ ни соціальной, ни религіозной проблемъ познанія. И техникой письма, и поставленными задачами они показали намъ, что искусство — глубже и независимѣе, нежели полагали художники (въ своихъ заявленіяхъ о свободѣ), и толпа (въ ея заявленіи о подчиненіи творчества интересамъ эпохи). Первые символисты (въ узкомъ смыслѣ этого слова) были и художниками - символистами (какъ всѣ художники), и борцами за право символизма. Этотъ оттѣнокъ проповѣди, быть можетъ, болѣе всего вліялъ на технику ихъ письма, на экспозицію темъ творчества.

Я согласенъ: первые борцы и теоретики разъ осознаннаго символизма творчества увлекались, быть можетъ, борьбой и съ базарными шутами повседневной критики, и съ озадаченными буржуа, покой которыхъ смутило искусство того времени. Вмѣсто того, чтобы всесторонне обсудить вопросы творчества въ свѣтѣ науки, психологіи, философіи, религіи, мистики и соціальныхъ отношеній, борцы за индивидуализмъ и символизмъ часто формулировали свое „credo" въ краткихъ, афористическихъ положеніяхъ; эти положенія имѣли видъ непосредственной убѣдительности, а не строгой доказанности. Но вѣдь великіе проповѣдники символизма второй половины XIX столѣтія были лишь первыми піонерами проповѣди символизма. Они высказали вѣрную мысль о томъ, что творчество, будучи фокусомъ человѣческой дѣятельности вообще, въ искусствѣ пока проявляется съ особенной яркостью, и что искусство поэтому не есть только искусство, а оболочка, изъ которой вылетитъ фениксъ новой жизни. Первые проповѣдники набросали лишь краткій конспектъ программы: реализовать эту программу — задача не только нашей эпохи, но и всего будущаго.

Передъ нами лежитъ задача разработки вопросовъ искусства въ свѣтѣ современной философіи. Быстрыми шагами наиболѣе серьезные (и, повидимому, наиболѣе далекіе отъ искусства) изслѣдователи вопросовъ познанія подходятъ къ рѣшенію задачъ, затронутыхъ независимо отъ нихъ теоретиками символизма, наводя, такъ сказать, инженерные мосты тамъ, гдѣ видѣли лишь радужныя арки изъ символовъ и афоризмовъ. Дается возможность облечь проповѣдь символизма бронею несокрушимыхъ методовъ. Но развѣ подозрѣваютъ все это современные эпигоны символизма, занятые поставкой на рынокъ нео-реалистическихъ свистулекъ? Развѣ интересно имъ знать, что „красивые“ афоризмы Ницше (которые они по обязанности, съ зѣвкомъ, читали) не только красивы, а и во многихъ отношеніяхъ убійственно вѣрны! Что и вопросъ о цѣнностяхъ въ свѣтѣ школы Риккерта и Ласка становится центральнымъ вопросомъ и символизма, и теоретико-познавательныхъ выводовъ?

Передъ нами задача — обосновать независимую эстетику, какъ точную науку. Наконецъ, задачи личности и общества только въ свѣтѣ символическаго міросозерцанія получаютъ удовлетворяющее насъ рѣшеніе. Словомъ—вопросы символизма относятся къ вопросамъ эстетики и мистики, какъ теорія познанія къ другимъ философскимъ дисциплинамъ. И если выводы изъ теоріи познанія касаются наиболѣе сокровенныхъ вопросовъ морали, то и выводы символизма предопредѣляютъ единственно вѣрный путь искусству и религіи.

Только въ символизмѣ художникъ обрѣтаетъ право свое быть свободнымъ изслѣдователемъ во всѣхъ сферахъ человѣческой дѣятельности: изъ узкихъ, подземныхъ нѣдръ своего „нутра“, изъ-подъ тисковъ отжившихъ и узкихъ догматовъ (какъ-то: догматы теологіи, идеализма, реализма, позитивизма и т. д.) онъ выходитъ къ широкому морю жизни, и ему предоставляется право — какъ отвертываться отъ оставленныхъ догматовъ, такъ и освѣщать ихъ дѣйствительнымъ свѣтомъ. Здѣсь художникъ не можетъ, не смѣетъ насильно отворачиваться отъ того, къ чему неминуемо приводитъ его размышленіе надъ дорогими ему предметами. Здѣсь получаетъ онъ не мнимыя, а дѣйствительныя права на свободу. Здѣсь полу-

чаетъ онъ возможность изучать образованіе въ сознаніи символическихъ представленій разнообразныхъ методологій, механизмъ сложенія и классификаціи символовъ; а отысканіе нормы, предопредѣляющей развитіе символическихъ представленій, ведетъ къ рѣшенію кореннаго вопроса творчества: какъ возможны символическія представленія. А это и есть вопросъ о томъ, какъ возможна религія. Задачи религіи изнутри соприкасаются съ задачами символизма, какъ теорія символизма извнѣ предопредѣляется теоріей психологіи и теоріей знанія. Впереди—громадная культурная задача, требующая многихъ поколѣній, чтобы реализовать програму, намѣченную символистами XIX столѣтія.

И вотъ эпигоны символизма жалкими „нео"-вздорными свистульками желаютъ похоронить эту задачу, отказаться отъ великаго наслѣдства... Но успокоимся: вѣдь говоритъ въ нихъ только безграмотность! Кто эти эпигоны? Если это не шарлатаны, стремящіеся изъ ярлычка создать себѣ имя провозглашеніемъ какой угодно фиктивной школы въ искусствѣ, то часто это просто „пѣвчія птицы", насвистывающія птичьи пѣсенки и отстоящія за тридевять земель отъ какихъ бы то ни было теоретическихъ задачъ. — Но если ты — „пѣвчая птица", если тебѣ дороже всего твое безсловесное „нутро", — ты и пой свои пѣсенки: мы тебѣ благодарны за это. Только не иди ты къ намъ съ указаніями и поученіями „соловьиной трелью", ты не заслонишь намъ страдальческое распятіе Уайльда, Ницше, Бодлэра; „дѣтской свистулькой" не заглушишь ураганы познанія, ревущаго намъ въ уши изъ будущаго.

Можно быть символистомъ по творчеству, какъ всѣ художники, независимо отъ техники письма. Можно быть теоретикомъ задачъ творчества. Наконецъ, можно быть художникомъ и овладѣть сложностью интересовъ познанія: сочетать въ сложномъ взаимодѣйствіи разнообразіе методовъ и всѣ ихъ использовать, какъ средства воздѣйствія. Образъ такого художника-мудреца намѣтили символисты, какъ идеалъ. И великіе художники всѣхъ временъ стремились приблизиться по мѣрѣ силъ къ такому идеалу художника. Вспомнимъ Леонардо (художникъ-естествоиспытатель-инженеръ), Данте (поэтъ-тео-

логъ-мистикъ), Гете (натуралистъ-поэтъ-философъ-мистикъ), Шиллеръ (поэтъ-кантіанецъ-ученый), Пушкинъ (поэтъ-критикъ-историкъ), Ницше (поэтъ-филологъ-философъ-мистикъ). Художники-символисты сознали право художника быть руководителемъ и устроителемъ жизни. Но это высшее право нужно пріобрѣсти рядомъ систематическихъ завоеваній и въ творчествѣ, и въ знаніи. Символизмъ, это — знамя, вокругъ котораго должны отнынѣ группироваться всѣ силы, борющіяся за высоту искусства, за тѣ, всѣмъ нужныя, тайны мудрости, которыя заключены въ творчествѣ. Символизмъ—кульминаціонная точка роста искусства: отклоненія вправо и влѣво въ настоящее время ведутъ къ профанаціи творчества. И не „пѣвчимъ птицамъ", не провокаторамъ символизма, въ родѣ гг. Чулковыхъ, колебать достоинство русскаго символизма. Пусть себѣ хоронятъ дѣтскими свистульками достоинство русскаго символизма. Они хоронятъ, прежде всего, себя, свое достоинство, обнажая неподготовленность занимать то мѣсто, которое не принадлежитъ имъ по праву.

Пѣвчая птица, качайся себѣ на вѣточкѣ, но, Бога ради, не подражай свистомъ фугѣ Баха, которую ты могла услышать изъ окна! Чтобы быть музыкантомъ мысли, мало еще дуть: „дуть — не значитъ играть на флейтѣ; для игры нужно двигать пальцами" (Гете).

1907.

V. ТЕОРІЯ ИЛИ СТАРАЯ БАБА.

Искусство есть символизація цѣнностей въ образахъ дѣйствительности. Способъ символизаціи и характеръ отношенія къ символизируемымъ цѣнностямъ опредѣляетъ разнообразіе формъ символизма. Разсматривая символизмъ съ этой общей точки зрѣнія, мы не можемъ еще предрѣшить всѣ формы

символизаціи цѣнностей. И потому-то общіе принципы символизма являются объединяющей основой всяческаго творчества новыхъ формъ индивидуальнаго и коллективнаго въ области искусства. Вотъ почему эстетическія, художественныя, религіозныя и мистическія теоріи, если онѣ не хотятъ расплыться въ безпочвенномъ хаотизмѣ, или запутаться въ мертвомъ догматизмѣ, или, наконецъ, сойти на нѣтъ въ солипсизмѣ и скептицизмѣ, должны выяснить свое отношеніе къ основѣ творчества, ихъ породившей, къ символизму.

Теорія символизма смутно предугадана всѣми выдающимися художниками; но ими она не опредѣлена въ философскихъ терминахъ. Весь ходъ развитія философской мысли XIX столѣтія въ области этики и теоріи знанія предопредѣляетъ интересъ къ построенію символическихъ теорій. Точно такъ же и въ области построенія эстетическихъ теорій. Съ точки зрѣнія теоріи знанія сущность группировки тѣхъ или иныхъ связей зависитъ всецѣло отъ формы группировки. Всяческое содержаніе дѣйствительности въ теоретическомъ разсмотрѣніи подчиняется методу. Ученіе о методахъ построенія теорій закономѣрно вытѣсняетъ ученіе о характерѣ дѣйствительности. Символическая теорія является необходимой предпосылкой теоріи знанія. Преломляясь въ нормахъ теоріи знанія, символизмъ далѣе преломляется и въ методахъ: можно говорить о символизмѣ самихъ методовъ и о символизмѣ въ предѣлахъ той или иной методологической школы знанія. Теоретическое мѣсто символизма за предѣлами теоріи знанія; но прежде, нежели опредѣлить это мѣсто, слѣдуетъ точнѣе выдѣлить условное представленіе о символической теоріи въ предѣлахъ системы знанія и теоріи познанія. Классификація формъ символическихъ построеній въ методахъ есть теоретико-познавательная задача обоснованія символизма. Установленіе содержанія понятій „символъ“, „символизмъ“ въ предѣлахъ того или иного метода—задача методологическаго обоснованія символизма. Методологія и гносеологія символизма необходимо предшествуютъ построенію теоріи символизма. Теорія символизма—это исходная точка всѣхъ теоретическихъ построеній: теоріи познанія, религіи, эстетики и науки суть частныя задачи теоріи символизма, формулирован-

ной въ общемъ видѣ. И если интересъ къ теоретическому мышленію не атрофируется окончательно въ человѣчествѣ, теорія символизма въ будущемъ займетъ почетное мѣсто теоріи познанія. Можно оспаривать первенствующее значеніе теоретическаго мышленія вообще, но было бы безуміемъ оспаривать вообще интересъ къ теоретическимъ изслѣдованіямъ.

А если съ этимъ интересомъ приходится считаться, то имѣетъ мѣсто и интересъ къ теоретическимъ размышленіямъ въ области искусства: вѣдь всякая архи-свободная критика въ области искусства зиждется на теоретическихъ предпосылкахъ свободы творчества, цѣнности этой свободы; при необходимости защищать эти предпосылки мы подходимъ къ теоріи художественнаго творчества; но теорія художественнаго творчества есть теорія эстетическаго символизма; эстетическій символизмъ черпаетъ свою силу только въ теоріи символизма. Если мы будемъ оспаривать интересъ къ теоретическимъ изслѣдованіямъ въ области символизма, мы вырвемъ у себя почву изъ-подъ ногъ; оставаясь послѣдовательными, мы лишаемъ себя права писать критику, заниматься изученіемъ стилистическихъ красотъ, потому что цѣнность этихъ красотъ останется спорной. Развѣ, смакуя въ статьѣ словорасположеніе и изысканность риѳмъ у Стефана Георге, я ближе къ дѣлу, чѣмъ изъясняя своему мышленію нормы свободнаго творчества? Такъ часто полагаютъ эстеты, стремглавъ убѣгающіе отъ всякаго теоретическаго выясненія общихъ основъ того, частности чего они защищаютъ въ печати. Нѣтъ: или вообще ничего нельзя писать объ искусствѣ, или мѣсто теоретическихъ изысканій въ области эстетики должно быть разъ навсегда защищено отъ всякаго сорта межеумокъ. Пусть люди, несклонные къ теоретической разработкѣ и защитѣ правъ намъ любезнаго теченія, удаляются отъ этихъ вопросовъ, но пусть же они не строятъ гримасъ тамъ, гдѣ эти вопросы поднимаются. Или они не понимаютъ, что они рубятъ вѣтку, на которой сидятъ?

Индивидуализмъ XIX столѣтія съ особенной силой присягнулъ завѣтамъ великихъ художниковъ въ ихъ защитѣ художественнаго творчества; художники-индивидуалисты не только осознали предустановленность символизаціи всякаго творчества вообще. Поскольку они оставались художниками, они не

защищали свое право, а доказывали его собственнымъ творчествомъ; поскольку они осознали свое творчество, они дали платформу, съ которой можно соглашаться или нѣтъ, но съ которой мы всѣ считаемся. Эта платформа была высказана ими въ краткихъ, афористическихъ терминахъ. Творчество, сопровождаемое платформой, выдѣлило символическую школу. Во многомъ мы—прямые наслѣдники этой школы. Наша обязанность—разобраться, въ чемъ мы являемся преемниками первыхъ символистовъ и въ чемъ продолжателями. И, прежде всего, должны мы отчетливо раздѣлить область творчества отъ областей защиты или критики этого творчества. Въ послѣднемъ случаѣ мы должны разработать широкіе лозунги символизма: должны превратить платформу въ теорію; то, что мы читаемъ у Ницше, Уайльда, Ибсена, Мэтерлинка и далѣе: у Шюре, Реми де Гурмона и Танкреда де Визана, что узнаемъ про теорію Малларме,—еще не есть защита символизма и всего новаго искусства вообще, а боевая платформа; если мы дорожимъ серьезностью этой платформы, мы должны углубить поднятые вопросы, или пройти мимо: въ послѣднемъ случаѣ наше прохожденіе мимо есть отрицаніе исходныхъ точекъ новаго искусства. Для того, чтобы отрицать, мы должны знать, что разумѣли наши предтечи въ томъ или иномъ высказываемомъ положеніи. Только отсутствіе знанія, культуры, да и вообще интереса къ вопросамъ творчества можетъ превратить великій призывъ къ символизму въ вопросъ моды. Отношеніе къ проблемамъ символизма, какъ къ преходящей модѣ, наблюдается у насъ теперь въ тѣхъ промежуточныхъ кругахъ, которые мнятъ себя стоящими выше широкой публики, обратившейся къ предтечамъ нашего движенія. Такое отношеніе, помимо всего прочаго, есть показатель грубой безграмотности. Они смотрятъ на символизмъ, какъ на школу; каждое десятилѣтіе приноситъ новую школу; и вотъ уже ищутъ они новой школы; не умѣя ничего просто оригинальнаго придумать, плодятъ школы перестановкой и сочетаніемъ словъ. Такіе аналитики символизма почти всегда имѣютъ за собой темное прошлое: это—бывшіе враги символизма, какъ литературной школы, и вчерашніе прихвостни; сегодня они провоцируютъ. Никогда они не знали символистовъ; еще

менѣе знали они лозунги символистовъ (собраніе сочиненій Ницше, какъ никакъ, а заключаетъ въ себѣ 16 томовъ).

Между тѣмъ, проблемы, напвно формулированныя у первыхъ символистовъ, суть коренныя проблемы объ отношеніи теоріи знанія къ теоріи творчества.

Въ моментъ, когда сами теоретико-познавательныя изслѣдованія склоняются къ зависимости познанія отъ творчества, занятіе теоріей познанія становится совершенно необходимымъ для всякаго теоретика искусства, какъ становится необходимымъ знаніе дифференціальнаго исчисленія для серьезнаго химика. Словами о свободѣ или несвободѣ творчества, выкриками о соборномъ творчествѣ или творчествѣ индивидуальномъ не отвертишься отъ проблемы: что значитъ трескучая револьверная пальба тамъ, гдѣ выставлены дальнобойныя орудія? И вотъ мы спрашиваемъ господъ теоретиковъ-критиковъ, импрессіонистовъ и анархистовъ мысли: нужна ли критика? Если они намъ отвѣтятъ, что не нужна, мы ихъ спросимъ: „такъ почему же вы занимаетесь безцѣльнымъ занятіемъ?“ Если же они отвѣтятъ, что нужна, то будь они представителями архисубъективной критики, они должны членораздѣльно доказать свое право. И этого достаточно, чтобы пригласить ихъ въ Марбургъ къ Когену, Наторпу, или во Фрейбургъ, потому что мы хотимъ честныхъ доказательствъ, а не Парокъ бабьяго лепетанья; это лепетанье прекрасно въ лирикѣ, и намъ ли оспаривать его красоту? Но бабье лепетанье въ вопросахъ, связанныхъ съ нашимъ художественнымъ „credo“ (все равно: въ области ли теоріи, критики или тактики), есть архи-ахинея: тутъ критикъ, теоретикъ или тактикъ есть старая баба, не больше. Мы сами подчасъ грѣшимъ соединеніемъ теоріи съ изобразительностью; но мы не выдаемъ тогда нашихъ притчъ, аллегорій и символовъ за теорію. Вопросы теоретическихъ построеній, тактики и критики опредѣленно выносимъ за грань индивидуальныхъ сужденій. Мы становимся символистами, поэтами, мистиками (чѣмъ угодно), когда внимаемъ Паркъ лепетанью, а не теоретиками, не критиками.

Современные теоретики искусства у насъ же учились этимъ пріемамъ; и мы имъ не отказываемъ въ правѣ писать какъ

угодно: мы только требуемъ, чтобы отвѣтственность теоретика-критика они съ себя сняли въ этотъ моментъ. Но, утыкавшись павлиньими перьями краснорѣчія, они именно въ этомъ занятіи усматриваютъ свое значеніе, какъ руководителей мысли. При этомъ совершаютъ они явную экспропріацію. Такъ, каѳедра проповѣдниковъ символизма превращается въ базаръ крикливыхъ бабъ, а проблемы искусства, стоящія на очереди, въ архи-ахинею.

Современная намъ эпоха есть эпоха творчества новыхъ формъ искусства: здѣсь допускаемъ мы всяческое дерзновеніе; но тѣмъ строже, тѣмъ педантичнѣе мы въ области теоретической разработки правъ этого дерзновенія. Есть финансовое, гражданское, уголовное, римское право: и есть философія права. Есть символизмъ Ибсена, Ницше, Мережковскаго и есть теорія символизма. Для изученія перваго обратимся къ данному намъ творчеству названныхъ художниковъ. Для разработки второго не мѣшало бы чаще совершать паломничество въ Марбургъ. Не будь у насъ явленій, мы никогда не задались бы вопросомъ, какъ возможны явленія. Но разъ эти явленія на-лицо, необходимо въ нихъ разобраться. Или—да погибнутъ критика и эстетика! Но куда въ такомъ случаѣ дѣнутся старыя бабы, наполняющія страницы журналовъ эстетической болтовней?

1907.

VI. ОТЦЫ И ДѢТИ РУССКАГО СИМВОЛИЗМА.

Перечитываешь знакомыя страницы объемистой книги Волынскаго. Читаешь, и невольно улыбаешься: всѣ эти хотя и умныя разсужденія вѣютъ такимъ далекимъ прошлымъ. Вѣрно, точно, пожалуй, оригинально, но, Боже мой, до чего примитивна, извѣстна, обща эта оригинальность. Приступая къ еще непрочитаннымъ страницамъ, испытываешь невольный

искусъ прекратить чтеніе. Все, сказанное авторомъ, могъ бы, пожалуй, и самъ разсказать себѣ, принявъ стиль Волынскаго. Самымъ опаснымъ ударомъ для авторскаго престижа является дерзкая мысль читателя, будто онъ знаетъ все, что могъ бы сказать авторъ.

Понимая стиль любого писателя, можно въ разное время относиться и положительно, и отрицательно къ этому стилю, въ зависимости отъ стадіи своего внутренняго развитія. Слишкомъ хорошо извѣстна людямъ нашей эпохи стадія отношенія къ Достоевскому, на которомъ стоитъ Волынскій. Вотъ почему запасъ наблюдательности, остроуміе, которыми элегантно блещетъ Волынскій, превратились—остроуміе въ ходячее остроуміе; наблюдательность—въ общее мѣсто. Хорошо намъ извѣстенъ багажъ общихъ мѣстъ, необходимо насъ встрѣчающій на извѣстной стадіи пониманія Достоевскаго. Слишкомъ извѣстны предѣлы этой стадіи, а потому можно бы a priori вывести, что авторъ коснется „богочеловѣка и человѣкобога“, „раздвоенія сознанія“, „трагизма сладострастія“ и т. д. и т. д. Всего этого и касается авторъ. Мы уже не ждемъ „громовъ“ и „гласовъ“. Путь Достоевскаго и его школы намъ хорошо извѣстенъ. Вотъ почему анализъ его творчества имѣетъ для насъ лишь историко-литературный интересъ. Съ этой точки зрѣнія трудъ Волынскаго является цѣннымъ вкладомъ въ литературу о Достоевскомъ. Даже болѣе того: фактъ существованія у насъ изслѣдованій Мережковскаго, Волынскаго и Розанова пріятно щекочетъ національное самолюбіе. Передъ лицомъ Западной Европы мы можемъ сказать, что русская критика оцѣнила и поняла великаго отечественнаго писателя. Если бы не существовало у насъ этихъ изслѣдованій, мы должны были бы краснѣть за русскую критику. Теперь мы спокойны.

Когда Розановъ пишетъ о полѣ, онъ сверкаетъ. Горящіе символы его безвременны. Времена, національности группируются вокругъ этихъ образовъ, какъ вокругъ своего ядра. Возвращаясь къ исторіи, онъ невольно перемѣщаетъ народности. Достоевскій оказывается египтяниномъ. Въ Египтѣ воскресаютъ черты, намъ близкія. Тутъ Розановъ подлинно геніаленъ. Тутъ имя его останется въ вѣкахъ.

Когда же онъ кстати и некстати притаскиваетъ крылатыя видѣнія Іезекіиля къ современнымъ темамъ, горящіе уголья его творчества покрываются сѣрымъ налетомъ фельетоннаго пепла. „Это писалъ усталый Розановъ", хочется сказать, пробѣгая фельетонъ „Новаго Времени". Розановъ, это—зоркая рысь, пронизывающая мракъ лѣсныхъ лабиринтовъ. Еще издалека узнаешь о его приближеніи, когда въ лѣсномъ одиночествѣ засверкаютъ огоньки зоркихъ глазъ. Розановъ-фельетонистъ, это—рысь, посаженная въ клѣтку. Лихорадочно мечется она взадъ и впередъ, возбуждая жалость. И вдругъ оскалится. Тогда станетъ жутко.

Розановъ, хватаясь за любую неинтересную тему, незамѣтно свертываетъ въ излюбленную сторону. Тогда онъ бережно прибираетъ свою тему: тутъ вставитъ совершенно безцвѣтное письмо какого-то священника, наставитъ восклицательныхъ знаковъ, снабдитъ сверкающимъ примѣчаніемъ, и вдругъ отъ совершенно обыденныхъ словъ протянутся всюду указательные пальцы въ одну точку; тутъ спрячется самъ и точно нѣжной акварелью пройдется, изобразивъ бесѣду живыхъ лицъ, натравитъ ихъ другъ на друга, запутаетъ; и потомъ вдругъ выскочитъ изъ засады, подмигнетъ: „Видите, господа: я правъ!"...

„Около церковныхъ стѣнъ"—собраніе статей и замѣтокъ, написанныхъ не на главныя темы Розанова. Здѣсь нѣтъ огня, оплеснувшаго насъ изъ книги „Въ мірѣ неяснаго и нерѣшеннаго", ни красоты статей, напечатанныхъ въ „Мірѣ Искусства", ни внушительности „Семейнаго вопроса". „Усталый Розановъ на досугѣ занимается ручными работами"—хочется сказать, прочитавъ его новую книгу. То передъ нами изящно выточенная, деревянная лошадка, то алая бархатная прошивка по золоту. „Около церковныхъ стѣнъ"—музей ручныхъ издѣлій. „Ѳедосѣевцы въ Ригѣ", „Интересныя книги, интересное время", и „Миссіонерство и миссіонеры"—подлинные перлы вышиванья. Такъ бы и положить въ гостиной на столъ. Только гдѣ у насъ гостиныя, которыя стоило бы украшать такими изящными издѣліями? Вѣдь всѣ эти издѣлія—въ какомъ-то небывало русскомъ стилѣ, пока

еще нечего съ ними дѣлать. Прочитаешь—скажешь: глубоко, занимательно. И отложишь, принимаясь за кругъ обычныхъ дѣлъ.

И вдругъ испугаешься при мысли, что, быть можетъ, оттого-то и нечего дѣлать съ этими безконечно-тонкими узорами и разводами, что они относятся не къ тому, что будетъ, а къ тому, что могло бы быть, да не случилось. Неужели въ такомъ случаѣ интересъ къ нимъ — антикварный интересъ.

Дай Богъ, чтобы это не было такъ.

Имена Волынскаго, Розанова, Мережковскаго, Минскаго— дорогія имена, незабвенныя. Это наши учителя. Въ нихъ находили мы отклики на все то, что волновало насъ въ дни нашей юности.

Были дни, когда для цѣлаго поколѣнія слетѣла съ глазъ пелена. Обозначилось явственнѣй окружающее. Но способы обозначенія измѣнились. Эта разность въ способахъ обозначенія отдѣлила тѣхъ, кто считалъ себя проснувшимся, отъ интеллигентнаго большинства.

И только потомъ стали понимать отдѣленные, что углубленіе въ Достоевскаго немало способствовало созданію новыхъ цѣнностей, а то, что углубляло Достоевскаго, —заря небывалаго религіознаго возрожденія.

Потребовалась углубленная оцѣнка Достоевскаго, и вотъ что-то затеплилось въ статьяхъ Волынскаго, бриллiантами искръ разсыпалось въ творчествѣ Розанова, заревомъ яркимъ и дымнымъ встало у Мережковскаго. Такъ создавалась религіозно-эстетическая критика. Мы въ нее увѣровали. Многаго ждали отъ нея. Думали мы — загорится пожаръ небывалый. Если и влагали столько надеждъ въ просто критическія статьи, хотя бы и геніальныя, то только потому, что мы ждали новыхъ временъ. Новыя времена не принесли новостей.

Волынскій не развернулся. Такъ и остался теплымъ — теплящимся, хотя теплота его пролилась на читателей объемистыми томами. Мережковскій ударилъ по нервамъ, сказавъ вдругъ голосомъ громкимъ на всю Россію: „Покайтесь, при-

близилось Царствіе Небесное. Покайтесь и веселитесь веселіемъ вѣчнымъ, ибо Женихъ грядетъ!".

Мережковскій ударилъ въ набатъ, но когда бросились къ нему, вдругъ закрылся религіозно-общественными схемами.

Мы преклонились предъ будущимъ. Но теперь, когда будущее запоздало, мы требуемъ гарантій, во имя чего должны мы отречься отъ чистаго искусства, науки и теоріи познанія? Во имя чего міръ прекрасныхъ формъ, мысли и знаній должны мы предавать изступленному безумію. Кромѣ того: религіозные методы нашихъ учителей, преломленные въ душахъ нашихъ, я бы сказалъ, утончились. Многое мы видимъ болѣе сложнымъ, нежели наши учителя. На вопросы, ими поставленные, мы теперь смотримъ трезвѣй, и сомнѣваемся, чтобы пути, ими указанные, были единственными путями.

Мы не скептики. Но нѣтъ въ насъ назойливаго желанія личную психологію навязывать многообразной дѣйствительности. Не отказываясь отъ религіи, мы призываемъ съ пути безумій къ холодной ясности искусства, къ гистологіи науки, къ серьезной, какъ музыка Баха, строгости теоріи познанія.

Мы опять въ горахъ. На перевалѣ къ лучшему будущему насъ встрѣчаютъ туманы. Мы опять одни.

Голосамъ нашихъ учителей не разсѣять тучи сомнѣній, насъ опоясавшихъ. Мы принимаемъ эти сомнѣнія, не спасаясь въ безуміе. Мы будемъ бороться холодомъ съ холодомъ. Къ тому обязываетъ насъ благородство.

1905.

VII. МѢСТО АНАРХИЧЕСКИХЪ ТЕОРІЙ.

Книгоиздательство „П р о с т о р ъ" выпустило сочиненіе проф. П. Эльцбахера „С у щ н о с т ь а н а р х и з м а". Разобраны утопіи Годвина, Прудона, Штирнера, Бакунина, Кропоткина,

Тукера и Л. Толстого. Въ лицѣ автора разбираемаго сочиненія мы не встрѣчаемъ ни врага, ни защитника анархизма. Вездѣ онъ пытается систематизировать ученія анархизма. Подчасъ ему приходится вставлять промежуточныя звенья между отдѣльными положеніями разбираемыхъ авторовъ. Нигдѣ нѣтъ насилія надъ мыслью теоретиковъ анархизма. Трудъ проф. Эльцбахера есть строго критическое изысканіе.

Съ тѣмъ большей очевидностью открывается передъ нами Ахиллесова пята анархизма. Въ анархическихъ теоріяхъ нѣтъ устойчиваго взгляда на право и собственность. Единственная связь между ними заключается въ отрицаніи государства. Всѣ попытки положительнаго построенія терпятъ крушеніе, ибо построенія эти не имѣютъ за собой никакого научнаго базиса въ противоположность соціалъ-демократической программѣ. Анархизмъ, возставая противъ государства, поневолѣ долженъ возставать и противъ матеріалистическаго пониманія исторіи. Теоретики анархизма, подобно Кропоткину, окончательно обезоруживаютъ себя передъ соціалъ-демократіей, когда они пользуются данными эмпирической науки для своихъ утопій, Теорія анархизма возможна какъ развернутое единство постулатовъ критической философіи. Но эти постулаты явно религіозны. Анархическая система или есть contradictio in adjecto, или она—система религіозная. Между анархизмомъ и соціалъ-демократіей не можетъ быть тогда такихъ рѣзкихъ конфликтовъ, какіе мы встрѣчаемъ теперь; области ихъ размежеваны. Анархизмъ тогда—религіозный куполъ соціальнаго строя будущаго; соціалъ-демократіи предоставляется возведеніе фундамента и стѣнъ. Иное отношеніе къ соціалъ-демократіи бросаетъ современныхъ анархистовъ въ объятія буржуазіи. Всѣ выходки противъ государства не достигаютъ цѣли.

Сочиненіе П. А. Кропоткина „Рѣчи бунтовщика“ есть образчикъ сочиненія, въ которомъ высказываются по формѣ анархическіе взгляды, по духу же—мелкобуржуазные. Гдѣ здѣсь вѣскость аргументовъ? Гдѣ положительныя данныя для оправданія радикальной трескотни автора. Между тѣмъ Кропоткинъ—видный представитель анархизма.

Анархическія теоріи несостоятельны, пока онѣ пытаются позитивно себя обосновать. Между тѣмъ анархизмъ—живой

протестъ личности противъ государственнаго гнета. Съ другой стороны живая связь людей во имя Единаго, отрицающая всякій принудительный принципъ, можетъ осуществиться только въ послѣдовательно проведенномъ принципѣ религіозномъ. Совмѣстное исканіе единой цѣли не можетъ не быть свободно. Организація свободы исканія, будучи религіозной, по формѣ есть церковь. Единая, свободная связь между людьми не можетъ корениться въ отдѣльномъ только индивидуумѣ или въ суммѣ индивидуумовъ; она становится именемъ Бога.

Религія, отрицательно опредѣляемая со стороны государственныхъ теорій, всегда—анархія; анархическая община съ другой стороны возможна только какъ Церковь. Въ идеѣ единой Церкви вселенскаго единенія перекрещиваются идеи последовательно развитаго анархизма съ идеями мистиковъ. Только съ именемъ Церкви могутъ защититься достойно анархисты отъ правыхъ ударовъ соціалъ-демократіи. Анархическая свобода всегда характеризуетъ Церковь, когда она освобождена отъ государственныхъ путъ. Съ другой стороны, идея свободной связи индивидуальностей, обусловливающая существованіе анархическихъ общинъ, есть только замаскированная идея Церкви.

Анархизмъ есть точка пересѣченія двухъ принциповъ общественнаго развитія: механическаго (государственнаго) и органическаго (религіознаго). Государство и Церковь сталкиваются Свободная личность есть точка этого столкновенія. Вотъ почему индивидуализмъ всегда развивается на перевалѣ сознанія отъ одного строя къ другому. Эпоха возрожденія была эпохой индивидуализма: это была эпоха освобожденія государства отъ опеки ложно понятой Церкви. Анархическій бунтъ противъ государства въ наше время породилъ расцвѣтъ новаго искусства. Анархическій бунтъ—или заря новаго религіознаго возрожденія, форма котораго—возникновеніе вселенской церкви, или—пляска дикаря надъ обломками государственности.

Современному искусству предстоитъ разобраться въ цѣломъ рядѣ вопросовъ, предъявляемыхъ религіозными и соціальными ученіями, признающими свою связь съ индивидуализмомъ.

Вчерашній индивидуализмъ современнаго искусства жалко выродился. Между тѣмъ онъ далъ намъ ряды крупныхъ именъ.

Толпы жалкихъ подражателей и фальсификаторовъ низвели защиту искусства до пошлыхъ и глупыхъ теперь выкриковъ о томъ, что оно—свободно. Индивидуализмъ, изсякающій въ собственныхъ истокахъ, должно преодолѣть. Но какъ? Доселѣ индивидуализмъ преодолѣвался коллективизмомъ и универсализмомъ. Все это сближало эволюцію, происходящую въ глубинахъ индивидуализма, съ религіей и общественностью. Начались всевозможные синтезы искусства съ религіей или общественностью. Начались всевозможные синтезы искусства съ религіей или общественностью. Каждый новый синтезъ рождалъ потуги образованія новой школы, провозглашавшей кончину индивидуализма. Часто эти новыя школы поражали пестротою элементовъ, которые признавались составными частями школы. Часто синтезы эти оказывались — фикціями; индивидуализмъ не преодолѣвался, а прикидывался здѣсь коллективизмомъ, тамъ—новымъ религіознымъ сознаніемъ. Тамъ же, гдѣ онъ дѣйствительно уступалъ мѣсто религіи или общественности въ искусствѣ и критикѣ, передъ нами возникали не новые принципы всеобщей красоты, а жизнью сданныя въ архивъ схемы и утопіи, разбитыя какъ экономической наукой, такъ и точными изысканіями въ области науки, философіи, исторіи религіи. Въ первомъ случаѣ синтезы оказывались фикціями, во второмъ случаѣ они припахивали затхлостью и гнилью. Такъ предавали индивидуализмъ въ попыткахъ преодолѣть его изнутри.

Мы переживаемъ эпоху разочарованія какъ въ индивидуализмѣ, такъ и въ самоновѣйшихъ коллективистическихъ, религіозныхъ и мистико-анархическихъ теоріяхъ. Мы должны поэтому разсматривать новыя истины и школы не какъ знамена, за которыми слѣдуетъ итти, а какъ объекты изслѣдованія.

Мы выстрадали себѣ право на осторожность и недовѣріе: вѣдь мы одни изъ первыхъ индивидуалистовъ стали сознавать узость индивидуализма. Но въ то же время горькимъ опытомъ убѣдились мы въ пустотѣ и подчасъ шарлатанствѣ преодолѣній того истиннаго, что получили мы въ наслѣдство отъ Канта, Гете, Ницше, Ибсена. Но и не пришли къ выводу, что надо оставаться съ индивидуализмомъ. Мы хотимъ только

указать, что индивидуализмъ—вѣрная цитадель, которую не слѣдуетъ покидать преждевременно и безъ особой осторожности.

Но еще болѣе намъ претятъ тупо безвкусные выкрики о свободѣ искусства всѣхъ тѣхъ, кто самъ не пережилъ ни кризиса позитивизма, ни кризиса индивидуализма. Сердце ихъ не обливалось кровью, и всѣ вопросы превратили они въ декадентское бильбокэ. Презрѣніе ломакамъ, опозорившимъ мечты Ницше и Уайльда!

1906.

VIII. ГЕНРИКЪ ИБСЕНЪ.

Вѣчная память.

Зажжемъ смоляные факелы. На рукахъ понесемъ тѣло угасшаго героя. Обовьемъ его щитъ и мечъ сосновыми вѣтками. Тамъ, на высокой горѣ, оставимъ его одного.

Бѣлоглавая туча, проплывая, точно колесница, загрохочетъ по ясному небу. Это помчится съ павшимъ траурный катафалкъ прямо въ Валгаллу. Это палъ герой, всю жизнь воевавшій съ чудовищами, чтобы освободить спящую красавицу—душу—отъ плѣна.

Человѣчество вступило на тернистый путь. Оно должно вырваться отъ низинъ къ солнцу. Нѣтъ возврата съ этого пути, нѣтъ тутъ компромиссовъ: есть только борьба обязанностей къ самому себѣ и къ людямъ. Долгъ во имя свободы встрѣчается съ долгомъ во имя рабства. Рыцари долга обнажаютъ мечи тутъ, чтобы крошить другъ друга во имя того, что повергло ихъ въ горы.

Подъ нашими ногами обрывъ. Надъ головой льдяный верхъ, многогребенный. Нѣтъ намъ покою, нѣтъ намъ свершенія.

Мы должны итти, все итти, если мы ставимъ цѣли себѣ и человѣчеству. Мы должны выдержать бой съ химерами духа. Но пусть мы будемъ приготовлены къ тому, что когда бой окончится, передъ нами будутъ только развалины предстоящей предъ нами культуры съ ея упадочными учрежденіями, давящими личность.

Все лучшее, что одушевляло дѣятелей искусства за вторую половину XIX столѣтія, есть борьба за освобожденіе. На общественной жизни государствъ слегка отразилась, въ революціонныхъ теченіяхъ послѣдняго времени легкимъ дуновеніемъ пронеслась та струя мятежа, которая заставила Ибсена встать на горахъ съ мечомъ, ярко разящимъ, съ трубой тревожной, приложенной къ устамъ. Ибсенъ—одинъ изъ величайшихъ анархистовъ, когда-либо существовавшихъ на землѣ. Только по нему мы поняли, что анархизмъ — единственная почва, на которой вырастаютъ герои. А человѣчеству теперь нужны герои, потому что—кто иной одолѣетъ тѣхъ драконовъ и великановъ, которые неизбѣжно насъ встрѣтятъ среди горныхъ ущелій? Только герой оборветъ тучи, чтобъ сбросить ихъ съ горъ въ провалы и открыть человѣчеству свободные, золотые потоки солнца.

XIX столѣтіе окончилось среди расцвѣта искусствъ и литературы. Много можно назвать великихъ именъ, которымъ мы обязаны. Художественная форма получила развитіе. Стилисты стали нынѣ чуть ли не учеными спеціалистами. Въ результатѣ литература обогатилась многими изнѣженными пріемами рѣчи, ей доселѣ невѣдомыми. Но не богатствомъ стиля опредѣляются послѣднія судьбы литературы, а ея отношеніемъ къ роковымъ путямъ, на которые вступило человѣчество. Вторая половина XIX столѣтія дала намъ имена Гауптмана, Мэтерлинка, Гамсуна, Уайльда, Достоевскаго, д'Аннунціо, Стефана Георге, Гофмансталя, Верхарна, Мережковскаго и много другихъ. Только три имени яркими звѣздами зажглись на небѣ XIX вѣка: это были имена тѣхъ, которые первыми прозрѣли путь человѣчества, которые сказали намъ о томъ, что вѣсы судьбы опустились для насъ, что намъ остается или погибнуть, или стать героями. Ибсенъ, Ницше и Вагнеръ — вотъ наши храбрые викинги, единственные. И

изъ этихъ героевъ только одинъ Ибсенъ въ мѣру силъ своихъ боролся: потому-то онъ и побѣждалъ до послѣдняго вздоха химеры духа, что болѣе другихъ своихъ спутниковъ предчувствовалъ трудности, съ которыми придется имѣть дѣло. Въ то время, какъ Вагнеръ зажегъ горизонтъ молніями своихъ прозрѣній, и въ этомъ свѣтѣ мы увидѣли очертанія чудовищъ и боговъ, спускавшихся на землю, чтобы биться съ нами боемъ кровавымъ, въ то время, какъ онъ, убоявшись боя, въ послѣднюю минуту окружилъ себя старыми молитвами, Ницше съ отвагой безумія кинулся на боговъ, но его ослѣпила молнія. Послѣдніе годы онъ былъ ослѣпленный, сраженный. Ибсенъ не подпимался на тѣ высоты, гдѣ находился Ницше; онъ какъ бы только предчувствуетъ многотопную поступь страшныхъ противниковъ, но зато какъ готовится онъ къ этой встрѣчѣ. Его драмы—это колоссальная крѣпость, построенная по всѣмъ правиламъ науки, защищающая насъ противъ вторженія непріятеля, подъ какимъ бы видомъ онъ ни явился предъ нами: въ видѣ ли какого-нибудь добраго стараго бога, въ видѣ ли поспѣшнаго научнаго обобщенія, въ видѣ ли многоголовой гидры посредственности, середипности и здраваго смысла. И, однако, подъ этой несокрушимой броней—и мятежъ неукротимый, и негасимое негодованіе, и чаяніе воскресенія солнечнаго! Будучи врагомъ всякихъ поспѣшныхъ синтезовъ и грезы о вселенскомъ единеніи человѣчества, говоря, что только одиночество — удѣлъ сильному, онъ былъ первый, кто привилъ нашему времени пламенныя чаянія о Третьемъ Царствѣ, о воскресеніи мертвыхъ. Попутно онъ бросилъ свѣтъ въ область религіозной мысли, и новое религіозное сознаніе должно навсегда чувствовать свою кровную связь съ Ибсеномъ.

Драмы Ибсена построены совершенно: въ нихъ совмѣщается заразъ множество смысловъ. Онѣ, во-первыхъ, являютъ намъ поразительно вѣрную картину быта современнаго намъ человѣчества. Здѣсь Ибсенъ — реалистъ; но за первымъ даннымъ смысломъ насъ поражаетъ второй, идейный смыслъ: дѣйствующія лица являются совершенными аллегоріями какого-нибудь научнаго, философскаго или моральнаго положенія Ибсена; наконецъ, сквозь аллегорію мы начинаемъ видѣть нѣ-

что, не могущее уложиться въ ней; тутъ открывается намъ, что аллегорія у Ибсена — оболочка символа. Дѣйствующія лица являются символами несказанныхъ чаяній и опасностей, стерегущихъ насъ.

Теперь, когда символы оказываются реальностями, открывается послѣдній смыслъ его драмъ — одновременное сосуществованіе всѣхъ смысловъ образа въ данности его. Ибсенъ — одновременно и реалистъ, и идеалистъ, и символистъ, и мистикъ. Его міровоззрѣніе не можетъ осуществиться въ современномъ укладѣ нашей жизни; отсюда начало ибсеновскаго титанизма и анархизма.

Слѣпительнаго видѣнія не вынесъ Ницше. Ибсена ничто не ослѣпляло. Но всей своей жизнью, по всѣмъ своимъ творчествомъ шелъ онъ отъ черной ночи къ медленно брежжущей зарѣ. Вотъ почему буржуазное общество назоветъ его пессимистомъ. Мы же привѣтствуемъ въ немъ искателя береговъ страны обѣтованной. Мы должны итти за нимъ, если мы хотимъ жизни, потому что потопъ грозитъ нашему старому материку. Но если хотимъ мы жизни, мы должны ея добиться упорнымъ боемъ. Мы должны стать героями.

Ибсенъ первый призвалъ насъ на этотъ путь. Къ именамъ Гете, Шиллера, Наполеона, Шопенгауэра, Канта, Бетховена, Вагнера, Ницше, — именамъ, ярко сверкнувшимъ намъ въ XIX столѣтіи, — мы обязаны отнынѣ присоединить имя Генрика Ибсена.

Обнажимъ головы и склонимся долу, когда солнечныя валькиріи понесутъ тѣло героя на бѣлыхъ воздушныхъ коняхъ въ Валгаллу.

1906.

IX. Вейнингеръ о полѣ и характерѣ.

Въ Отто Вейнингерѣ есть несомнѣнныя черты геніальности. Въ этомъ я убѣдился, прочитавъ книгу, къ сожалѣнію,

не переведенную на русскій языкъ—„Über die letzte Dinge“; здѣсь особенно ярокъ Отто Вейнингеръ; здѣсь спорить онъ въ силѣ и остроуміи съ Фр. Ницше. И странное дѣло: здѣсь перекликается онъ съ лучшими страницами В. В. Розанова. Тотъ же методъ; та же отчетливость въ пониманіи едва уловимыхъ и запутанныхъ движеній пола. Кромѣ того: эта серьезная книга, не фельетонъ: она серьезна хотя бы потому, что сплошь афористична въ лучшемъ значеніи этого слова: афоризмъ тутъ—форма символизаціи; афористичность книги „Полъ и характеръ“ скорѣе признакъ легковѣсности ея; не углубляетъ здѣсь афоризмъ.

Въ разбираемой книгѣ столкнулись несоединимые методы отношенія къ полу; въ ней отразилось столкновеніе многихъ міросозерцаній, не сведенныхъ къ единству: позитивистъ, неокантіанецъ, ницшеанецъ и мистикъ спорятъ здѣсь въ Вейнингерѣ: многоголосая книга; и голоса въ ней звучатъ нестройно; и оттого-то, чтобъ избавиться отъ раздирающихъ противорѣчій сознанія, Отто Вейнингеръ дѣлаетъ выпадъ къ фельетону; вся книга—огромный фельетонъ, приноровленный къ среднему, далеко не требовательному читателю. Постановка вопроса—не фельетонная, серьезная; матеріалъ разработки—драгоцѣнный. И будь Вейнингеръ только идеалистъ, только позитивистъ, или только символистъ онъ справился бы достойно со своей задачей, но онъ—то, другое и третье: то, другое и третье — одновременно. Обосновывая свой взглядъ на полъ данными естествознанія, онъ варварски распоряжается этими данными; предается необузданному резонерству (дурной метафизикѣ); не преодолѣваетъ, а прошибаетъ естествознаніе — и главное, чѣмъ прошибаетъ? Онъ взываетъ къ метафизическимъ сущностямъ, обращается къ вѣчно-женственному началу. Идеей вѣчно-женственнаго и вѣчно-мужественнаго не охарактеризуешь половой клѣтки; и потому-то обращеніе къ изслѣдованіямъ Нэгели и Гертвига только предлогъ „пометафизицировать“; такое свободное отношеніе къ даннымъ естествознанія ведетъ къ непроизвольной мистификаціи. Пусть увѣряетъ насъ Вейнингеръ, что копенгагенскій зоологъ Стенструпъ утверждаетъ, будто полъ заключается во всемъ тѣлѣ; пусть увѣряетъ онъ, что Бишофъ и Рюдингеръ уста-

повили различіе половъ относительно мозга; что Юстусъ и Гауль нашли различія въ легкихъ, печени, селезенкѣ:—только самостоятельныя изысканія въ области анатоміи и физіологіи даютъ право опираться на тѣ или иныя естественно-научныя теоріи. Мы, естественники по образованію, знаемъ цѣну точнымъ результатамъ изслѣдованія; но мы, естественники, отдѣляемъ результаты изслѣдованій отъ многообразныхъ гипотетическихъ теорій; ими изобилуетъ естествознаніе; ими злоупотребляетъ Вейнингеръ. Есть гипотезы, способныя стать гипотезами рабочими; и есть гипотезы сегодняшняго дня: гипотезы моды. Когда-то увлекались „Protobatibius'омъ" Геккеля; потомъ увлекались Вейсманамъ: дѣлили клѣточку на иды, иданты, детерминанты; но стройную въ свое время теорію Вейсмана разбили впослѣдствіи микробіологическія изслѣдованія.

Сильный теософическій умъ Рудольфа Штейнера воскрешаетъ опять біологическую фантастику Вейсмана; и намъ, естественникамъ, это непонятно вовсе. Въ годы моего студенчества такъ увлекались мы альвеолярной гипотезой Бючли и неовитализмомъ. Теорія гранулярнаго строенія клѣточки, изложенная Альтманомъ, находила себѣ поклонниковъ среди увлекающихся естествоиспытателей. Кто теперь читаетъ Альтмана? Многіе ли помнятъ его теорію?

Когда появляется біологическое изслѣдованіе, остроумно группирующее факты, даже спеціалисты-біологи неспособны тотчасъ же опредѣлить его научной значимости. И потому-то „кантіанизированный ницшеанецъ" Вейнингеръ не имѣетъ никакого права основываться на гипотетическихъ данныхъ біологіи: выборомъ этихъ данныхъ руководитъ вкусъ, а не критика; метафизическая теорія Вейнингера можетъ себѣ подбирать въ области естествознанія, что ей нравится; мы должны помнить, что такой отборъ—не обоснованіе вовсе; такой отборъ—индивидуальная прикраса теоріи, и только. И потому-то „Введеніе" и главы „Мужчины и женщины", „Arrhenoplasma и thelyplasma", „Законы полового притяженія"—никакого научнаго значенія не имѣютъ.

Между тѣмъ, quasi-научный тонъ даетъ автору ложное право считать обоснованнымъ свое изслѣдованіе.

Въ главахъ VI и VII авторъ старается дать философскую

базу своему труду; это ему не удается. Онъ указываетъ на то, что логика и этика независимы отъ психологіи; онъ объявляетъ себя врагомъ Брентано, Липпса, Штумпфа, Авенаріуса; онъ присоединяется, наоборотъ, къ Виндельбанду, Когену, Наторпу: казалось бы, такое присоединеніе свяжетъ автора въ выводахъ относительно женщины, пола, характера; или изслѣдованіе его не имѣетъ цѣлью что-либо доказать; но онъ доказываетъ тѣмъ, что вноситъ живой психологическій смыслъ въ научныя теоріи, еще не установившіяся, т.-е. поступаетъ какъ разъ вопреки Когену, Наторпу и его школѣ. Или наоборотъ: признавъ себя независимымъ отъ психологіи и біологіи, авторъ могъ бы отдаться съ правомъ самымъ безудержнымъ грезамъ о полѣ; тогда трудъ Отто Вейнингера разсматривали бы мы, какъ художественное творчество, какъ творчество, полное геніальныхъ догадокъ; и дѣйствительно: въ книгѣ Вейнингера есть страницы художественнаго прозрѣнія; но въ книгѣ Вейнингера прозрѣнія эти обезцѣниваются quasi-философскими упражненіями автора. На страницѣ 165-й авторъ указываетъ на то, что его книга „могла и должна (?!) была оставаться до сихъ поръ книгой психологической, не будучи окрашена ни въ какой психологизмъ". Съ точки зрѣнія Когена, котораго призываетъ въ единомышленники Вейнингеръ, его книга должна бы быть книгой методологической, т.-е. она должна была бы опредѣлить пріемы изслѣдованія въ области пола и характера. Но у Вейнингера нѣтъ опредѣленнаго выработаннаго пріема; у него смѣсь пріемовъ. Стоитъ только внимательно прослѣдить, какъ доказываетъ онъ отсутствіе памяти у женщинъ, какъ полемизируетъ онъ съ Зиммелемъ, чтобы увидѣть вмѣсто методическаго анализа талантливую отсебятину; но зачѣмъ прикрываетъ ее онъ то Кантомъ, то наукой? Такъ умаляетъ онъ себя, какъ художника; такъ отрицаетъ въ себѣ мистика. Данныя біологіи нужны ему—для чего? Обмануть наивныхъ читателей, подсунуть имъ горькую метафизическую пилюлю въ сладкой оберткѣ изъ терминовъ біологіи? Читаютъ, и принимаютъ: глотаютъ пилюлю; недоумѣваютъ. Такъ дѣтей подчуютъ касторкой, соблазняя вареньемъ; такъ въ старину принимали хининъ въ винѣ.

Въ мужчинѣ и женщинѣ авторъ видитъ оба начала (мужское и женственное) въ смѣшанномъ видѣ; начала эти для него—метафизическія сущности. А если такъ, то не женщина вовсе опредѣляетъ женственное: наоборотъ — женственностью опредѣлима она сама. Между тѣмъ „Ж“ (женственность) у Вейнингера — постулатъ; и только постулатъ. Положеніе его критическое. Если его постулатъ—абстрагированныя свойства реальной женщины, то Вейнингеръ попадаетъ въ зависимость отъ анатоміи и физіологіи женщины; по сомнительны анатомическія и физіологическія познанія Вейнингера; и выводы его относительно женщинъ сомнительны тоже. Если „Ж“— метафизическая сущность, то требуется раскрытіе этого „Ж“. Такое метафизическое раскрытіе встрѣчаемъ мы у Шеллинга („Weltseele“), у Соловьева, у новоплатониковъ, у гностиковъ, у многихъ другихъ; здѣсь вскрываются мистическія предпосылки самой метафизики. Тогда выводы Вейнингера изъ свойствъ мистически неяснаго для него начала „Ж“—не выводы вовсе.

Но Вейнингеръ—ни физіологъ до конца, ни, тѣмъ болѣе, до конца мистикъ. Ему остается одно: забыть все то, что говоритъ о несоединимости женственнаго начала съ реальной женщиной; женственное начало, открывающееся въ женщинѣ, остается ему подмѣнить физіологической женщиной; но такая женщина, по его же словамъ, не женщина только. И выводы его, касающіеся женщины только, не только ея касаются; вѣрнѣе, они не касаются ея. Оттого-то выводы эти обезцѣниваются; оттого-то безцѣненъ его отрицательный взглядъ на женщинъ; фельетонную правдоподобность имѣетъ этотъ взглядъ—и только. Въ любомъ разговорѣ мы можемъ защитать любую мысль; софистъ понимаетъ это прекрасно, когда имѣетъ дѣло со среднимъ собесѣдникомъ. Умѣлъ же О. Уайльдъ доказывать все навыворотъ. Красота такихъ доказательствъ—въ оригинальности процесса высказыванія ихъ, а не въ объективной значимости. Въ томъ, что Вейнингеръ остроуменъ и глубоко уменъ, мы не сомнѣваемся; и потому-то должны мы возстать противъ злоупотребленія умомъ. Вейнингеръ увлеченъ эстетикой своихъ доказательствъ; между тѣмъ, многіе принимаютъ эстетику эту за истинность. Вейнингеръ

прибѣгаетъ къ біологическимъ даннымъ, между тѣмъ, отношеніе его къ женщинѣ не оправдывается біологіей.

Вейнингеръ называетъ себя сторонникомъ неокантіанства; между тѣмъ, его способъ излагать тему отзывается дурной докантіанской метафизикой.

Метафизически трактуя вопросы пола, Вейнингеръ не находитъ метафизическихъ оснований для своего отрицательнаго взгляда на женщинъ; примѣры, приводимые имъ, всѣ апеллируютъ къ опыту.

Остается допустить въ немъ совершенно ирраціональную подкладку ненависти къ женщинѣ. Но, ставъ на точку зрѣнія мистицизма, Вейнингеръ идетъ вопреки воззрѣнію выдающихся мистиковъ; выдающіеся мистики вносили элементъ женственности въ самое начало божества.

Но, оставаясь на точкѣ зрѣнія самого Вейнингера, мы могли бы предъявить ему рядъ возраженій. Здѣсь не мѣсто развивать возраженія эти. Скажемъ только, что взглядъ на женщину, какъ на существо, лишенное творчества, критики не выдерживаетъ. Женщина творитъ мужчину не только актомъ физическаго рожденія; женщина творитъ мужчину и актомъ рожденія въ немъ духовности. Женщина оплодотворяетъ творчество генія; стоитъ только припомнить вліяніе женщины на ходъ развитія генія Гете, Байрона, Данте.

Чѣмъ былъ бы Данте безъ Беатриче? Гете безъ женщины не написалъ бы своего „Вертера“. Вагнеръ не далъ бы „Тристана и Изольды“. Съ одной стороны, мы не встрѣчаемся почти съ геніальными женщинами. Съ другой стороны, безъ вліянія женщины на мужчину человѣчество не имѣло бы тѣхъ геніевъ, которыми оно справедливо гордится и существованіе которыхъ наталкиваетъ Вейнингера на мысль о превосходствѣ мужского начала.

Біологическая, гносеологическая, метафизическая и мистическая значимость разбираемаго сочиненія Вейнингера ничтожна.

„Полъ и характеръ“—драгоцѣнный психологическій документъ геніальнаго юноши—не болѣе. И самый документъ этотъ только намекаетъ намъ на то, что у Вейнингера съ женщиной были какіе-то личные счеты.

Мы съ увлеченіемъ читаемъ геніальный фельетонъ; мы сожалѣемъ, что смерть отняла у насъ Отто Вейнингера.

Но и только...

1909.

X. Литературный распадъ.

Книга*) направлена противъ символистовъ, модернистовъ, индивидуалистовъ, сверхъ-индивидуалистовъ. Размахъ большой: авторы бьютъ по всей русской современной литературѣ; достается Мережковскому, Арцыбашеву, Сологубу, Кузмину, Брюсову, Бердяеву, Минскому, Булгакову, Блоку, Борису Зайцеву, А. Бѣлому; достается прессѣ-модернъ; достается Чуковскому; достается Андрееву. Спиноза приглашается вдавить „клеймо трусливаго раба во лбы гг. Мережковскихъ и... самого могильнаго могильщика—Андреева“ (стр. 155); достается попутно М. Мэтерлинку и всѣмъ вообще западнымъ символистамъ. Л. Толстой опредѣляется, какъ властитель мелкихъ, униженныхъ душъ (стр. 293). Жалко, что авторъ, опредѣляющій такъ Толстого, не потрудился высказаться о Гоголѣ, Достоевскомъ, Тургеневѣ, Пушкинѣ, Тютчевѣ и прочихъ писакахъ „изъ дворянъ“, неврастеникахъ, барахъ съ холопскими душами. Тогда картина получилась бы воистину величественная. Современные писатели, начиная съ Сергѣева-Ценскаго (почему бы и Горькаго не включить въ ихъ число?) и кончая Кузминымъ, объединяются въ одну группу дегенератовъ. По крайней мѣрѣ, величественно!

*) Литературный распадъ. Книгоиздательство „Зерно“. Спб. 1908. Цѣна 1 р. 50. (Авторы: В. Базаровъ, Л. Войтоловскій, М. Горькій, Ст. Ивановъ, А. Луначарскій, М. Морозовъ, Ю. Стекловъ, Н. Троцкій и П. Юшкевичъ).

Крупицу истины кто-то изъ авторовъ нашелъ лишь въ Зола и въ Э. де-Амичисѣ. Къ чорту Андреева, Брюсова, Мережковскаго и далѣе: Толстого, Достоевскаго, Гоголя! Да здравствуетъ Э. де-Амичисъ!

Упраздняется литература, за исключеніемъ Гете, Данте, Шиллера, Эсхила и пр., разработавшихъ простыя темы, ихъ исчерпавшихъ (это Гете простъ?).

Вмѣстѣ съ этимъ заявляется: 1) „мы никакъ не можемъ допустить, чтобы душа модерниста была болѣе тонкой... чѣмъ душа Шелли, Пушкина, Гете“ (стр. 33) (кто же изъ модернистовъ посягалъ на Гете: не въ лагерѣ ли ихъ окрѣпъ культъ Шелли, Гете, Пушкина и др.?); итакъ: то Гете простъ, а то утонченъ: чему вѣрить? 2) Путь В. Брюсова объявляется путемъ „величайшаго изъ поэтовъ современности въ Россіи“. Дегенератъ Брюсовъ — величайшій поэтъ современности! Бальмонтъ оказывается превосходнымъ выразителемъ города, въ то время какъ бытописатель революціи Сергѣевъ-Ценскій названъ повапленнымъ гробомъ въ смежной статьѣ (Бальмонтъ можетъ гордиться своимъ успѣхомъ у суровыхъ большевиковъ!). Декадентъ Р. Демель оказывается высокодаровитымъ поэтомъ (стр. 157), тогда какъ Л. Толстой на стр. 293 такъ-таки и остается властителемъ мелкихъ душъ. А. Бѣлый получаетъ комплиментъ въ искренности и талантливости, но въ то же время, въ другой статьѣ, заподозрѣвается въ зазываніи читателей въ свою лавочку. Въ одной и той же статьѣ, то у Б. Зайцева отнимается право стоять въ первыхъ рядахъ современныхъ модернистовъ, уважаемыхъ авторомъ (собратья по сборнику возводятъ ихъ всѣхъ въ Подхалимовыхъ), — то тотъ же Б. Зайцевъ возводится чуть ли не въ принцы отъ модернизма (стр. 197)! Далѣе идетъ панегирикъ Арцыбашеву, который въ другомъ мѣстѣ книги причисленъ къ декадентамъ-рекламистамъ. „Мелкій бѣсъ“ Ѳ. Сологуба признается произведеніемъ, подымающимся до „высоты гоголевской силы изображенія“ (стр. 278) (самый пламенный поклонникъ Сологуба изъ „декадентовъ“ не могъ бы сказать большаго!), а въ другомъ мѣстѣ самъ Сологубъ признается чуть ли не маніакомъ. Наконецъ, М. Горькій кого-то обругиваетъ жестоко. „Лучше бы не родиться

вамъ честными", пишетъ онъ; или „гаснутъ святые гимны поэтовъ прошлаго... заглушенные громкимъ базарнымъ шумомъ жрецовъ „новаго искусства"... (стр. 306). Кто эти жрецы: Брюсовъ, Блокъ, Андреевъ и др.? И вотъ, черезъ два мѣсяца послѣ выхода книги, г. Горькій, въ одномъ интервью, заявляетъ, что онъ любитъ и цѣнитъ Андреева, Брюсова, Блока и др... вплоть до Ауслендера.

„Литературный распадъ" есть прежде всего распадъ той группы, которая объединилась для борьбы противъ модернизма во имя экономической доктрины и пролетаріата. Какое ужъ тутъ классовое сознаніе, когда г-да Подхалимовы пишутъ произведенія, равныя Гоголю, являются изобразителями города, даютъ изъ своихъ рядовъ величайшихъ поэтовъ современности, оказываются острыми, ѣдкими, тонкими, чуткими публицистами и т. д!..

Атиллы грознымъ нашествіемъ устремляются на литературу; вы думаете, что они идутъ громить какихъ-нибудь Подхалимовыхъ? Нѣтъ; они идутъ „на шарапъ", съ дрекольями обрушиваются на Достоевскаго, Л. Толстого и В. Соловьева: „Вмѣсто Лаврова, Михайловскаго, Елисеева... законодателями умственной моды сдѣлались Достоевскій, Л. Толстой и В. Соловьевъ. Исчезъ великій Патроклъ революціи, а вмѣсто него на тронѣ... уродливый Терситъ" (стр. 41). Патроклъ Елисеевъ и терситы Л. Толстой, Достоевскій, В. Соловьевъ. И вотъ размахиваетъ щитомъ г. Стекловъ съ начертаніемъ Елисеева— совсѣмъ Атилла! И потомъ распадается на добродушныхъ Алариховъ, чтобы привить Аларихамъ отъ соціалъ-демократіи уже чисто Петроніевскіе жесты, которые вовсе не къ лицу природнымъ гуннамъ, но, пожалуй, къ лицу нашимъ бѣднымъ интеллигентамъ, воображающимъ, что они—на стражѣ чистоты пролетарскаго сознанія, а въ дѣйствительности раздробляющимъ и безъ того неокрѣпшую рабочую партію на новыя и новыя фракціи. Мы готовы признать германскую соціалъ-демократію; мы готовы внимать Марксу, Лассалю, Бебелю, но мы перестаемъ понимать соціалъ-демократа съ синдикалистскимъ оттѣнкомъ, враждующаго и съ большевикомъ, и съ меньшевикомъ, еще менѣе готовы мы понимать, когда боль-

шевики, забывая о спорахъ съ меньшевиками, начинаютъ воевать другъ съ другомъ; когда, напримѣръ, Ленинъ идетъ войной на Богданова и т. д. Развѣ не вѣетъ отъ этихъ споровъ той же безпочвенностью, которая характеризовала стародавніе споры гегеліанцевъ-западниковъ съ гегеліанцами-славянофилами? Г-да, вы говорите отъ лица пролетаріата, отъ котораго васъ отдѣляетъ бездна! Не вамъ, глубоко буржуазнымъ, укорять кого бы то ни было въ буржуазности, и не вамъ, дробящимъ единство партіи на безконечныя фракціи, удивляться, что современная русская литература дифференцируется. Условія коллективнаго творчества, если таковое возможно, лежатъ за гранью соціальнаго переворота; быть может, столѣтія отдѣляютъ насъ отъ этой грани; и „новое искусство" есть плоть отъ плоти вѣчнаго искусства: Кальдеронъ, Шекспиръ, Корнель продолжаются въ Ибсенѣ, д'Аннунціо, Гофмансталѣ.

Если бы составители „Распада", распавшіеся въ пониманіи и оцѣнкѣ современнаго искусства, усмотрѣли зависимость индивидуализма искусства отъ дифференціаціи техники въ предѣлахъ той или иной формы, они поняли бы предустановленность современнаго искусства и, слѣдовательно, его закономѣрность. Они поняли бы и то, что техническое совершенство въ искусствѣ равно обязательно и для индивидуально-буржуазнаго, капиталистическаго искусства, и для искусства пролетарскаго, подобно тому, какъ дифференціація и утонченіе въ структурѣ машинъ является факторомъ прогресса: вѣдь при переходѣ къ соціалистическому строю (въ эпоху обобществленія орудій производства) было бы достаточно безцѣльно разрушать фабрики. Сложные вопросы о формѣ и спеціальные вопросы техники, поднятые современными символистами, равно обязательны для художника-буржуа или художника-пролетарія, разъ музыка остается музыкой, поэзія—поэзіей и т. д. А вѣдь только въ самодовлѣющей цѣнности всѣхъ вопросовъ, связанныхъ съ техникой, весь смыслъ эстетизма, а вовсе не въ идеологіи; теорія символизма въ предѣлахъ искусства есть перечисленіе пріемовъ воплощенія творчества, въ зависимости отъ техническаго пути этого воплощенія. Трезвые противники романтизма въ вопросахъ обществен-

ныхъ, авторы „Распада“, они превращаются въ наивныхъ романтиковъ, требуя отъ искусства прежде всего содержанія и разумѣя, какъ подъ „искусствомъ“, такъ и подъ „содержаніемъ“ нѣчто неопредѣленное и непродуманное.

Отыскать руководящую нить всего сборника, кромѣ того, что современное искусство „буржуазно“ („буржуазно“ въ смыслѣ дешевыхъ статей, трактующихъ о буржуазіи), нѣтъ возможности; но „буржуазно“ и выступленіе гг. писателей въ роли самозванныхъ защитниковъ пролетаріата отъ гибельнаго вліянія современной литературы: пролетаріатъ не нуждается въ руководителяхъ отъ мелкой буржуазіи. И только въ будущемъ строѣ возможно будетъ опредѣлить, въ какомъ смыслѣ былъ буржуазенъ символизмъ начала XX вѣка въ Россіи; во всякомъ случаѣ въ немъ меньше либеральной идеологіи и сентиментальнаго утопизма, нежели въ любомъ сборникѣ „Знанія“.

Все же слѣдуетъ отмѣтить одну похвальную сторону въ „Литературномъ распадѣ“. Авторы его (понимающіе и непонимающіе искусство) прочли современныхъ символистовъ и пишутъ на основаніи знакомства (хотя бы и внѣшняго) съ разбираемыми авторами; кромѣ того, они честно объявили себя нашими литературными врагами; тутъ нѣтъ ничего, что могло бы породнить ихъ съ „обозной сволочью“. Ни Хлестакова отъ модернизма, ни предателя, ни симулянта не встрѣтишь въ ихъ рядахъ; а этого не скажешь про тотъ лагерь, который объединяютъ наши враги въ понятіи „модернизма“; вотъ отчего со многими страницами „Литературнаго распада“, одушевленными гнѣвомъ, мы согласны, не принципіально, а въ томъ или иномъ конкретномъ случаѣ.

Пусть честные поборники пролетарскаго искусства (представители крайней правой литературнаго парламента) выбросятъ изъ своихъ рядовъ представителей лозунга „и нашимъ, и вашимъ“ въ литературѣ, какъ выбрасываемъ мы изъ нашихъ рядовъ все серединное; тогда, быть можетъ, духъ рекламы и шарлатанства, одушевляющій „обозную сволочь“, обозначившись ярко между эсъ-декскимъ молотомъ и наковальней символизма, скомпрометируетъ безвозвратно любителей „мутной воды“.

1908.

XI. СЛОВО ПРАВДЫ.

„Не мы—поклонники Максима Горькаго". Такъ еще недавно приходилось отвѣчать на истерическіе возгласы людей, равнодушныхъ къ искусству и все же обуреваемыхъ желаніемъ, во что бы то ни стало, сажать Горькаго на литературный престолъ. Слыша кругомъ слова о томъ, что Горькій—геніаленъ, въ то время какъ одна за другой появлялись его слабыя пьесы, памятуя о дѣйствительныхъ геніяхъ русской литературы (Пушкинъ, Гоголь, Достоевскій, Толстой, Тургеневъ), мы не могли относиться хладнокровно къ столь легкой переоцѣнкѣ всего великаго прошлаго отечественной словесности; а признаніе Горькаго наравнѣ съ Достоевскимъ есть отказъ отъ Достоевскаго. По мѣрѣ возрастанія шумихи словъ вокругъ имени Горькаго какъ будто иссякалъ его крупный талантъ: авторъ „Челкаша", „Троихъ" и т. д. заслонялся авторомъ „Мѣщанъ". И мы почти разувѣрились въ Горькомъ.

Но мы были въ числѣ первыхъ цѣнителей его, когда не существовало еще ни „Знанія", ни всей специфической закваски „подмаксимовщины", вызывающей и по сю пору непріятную тошноту.

Еще были и побочныя причины, психологически вліявшія на насъ: мы переоцѣнивали наличность литературныхъ силъ въ той группѣ писателей, которая по духу казалась намъ ближе; отъ нѣкоторыхъ именъ ждали мы большаго, нежели способны дать эти имена; изъ нихъ сотворили мы кумиры; кумиры наши окончательно заслонили отъ насъ образъ Горькаго.

Но вотъ,—падаетъ слава Горькаго. Общественное мнѣніе ищетъ себѣ другихъ боговъ. Восторженные отзывы о Горькомъ все чаще смѣняются пренебрежительной бранью. Общество какъ будто начинаетъ забывать, что Горькій—авторъ „Челкаша". Въ этомъ забвеніи кроется несправедливость.

Но вотъ,—среди лицъ, сосредоточившихъ въ своей дѣятельности традиціи великихъ завѣтовъ русской литературы

или дѣйствительно пролагающихъ новые пути въ искусствѣ, начинаетъ твориться что-то неладное; новыя слова ихъ превращаются въ дешевый модернизмъ; строгость пути ихъ смѣняется подозрительной шаткостью; принимая въ свои ряды авантюристовъ, они все болѣе и болѣе изъ воиновъ движенія попадаютъ въ провіантмейстеры: снабжаютъ модернистическимъ провіантомъ потребителя. И печальная, но—увы!—неизбѣжная переоцѣнка ихъ дѣятельности становится непреложнымъ фактомъ.

Передъ нами „Исповѣдь“ Горькаго; въ ней просыпаются вновь лучшія стороны дарованія Горькаго: съ радостью убѣждаемся мы, что Горькій—живъ, что онъ—художникъ; съ грустью убѣждаемся мы, что многіе изъ насъ—мертвѣе Горькаго.

Невольная переоцѣнка Горькаго—неизбѣжный фактъ; мы не поклонники его; но цѣнителями многаго въ немъ мы должны остаться.

„Исповѣдью“ своей показалъ онъ, что умѣетъ и по сю пору видѣть русскую душу. Когда читаемъ въ „Исповѣди“ объ исканіяхъ его героя, передъ нами пробѣгаетъ рядъ лицъ, проходитъ и деревня, и монастырь, и схимникъ, чей голосъ „подобенъ трепету крыльевъ умирающей птицы“, выплываетъ во тьмѣ „апалой и черный гробъ“: сѣетъ схимникъ оттуда „потихоньку слова свои; осыпаются они... какъ пепелъ дальняго пожара...“; проходитъ и образъ монаха-скептика Антонія: съ ледянымъ лицомъ „спокойно плететъ“ онъ безкровную рѣчь; проходитъ и клирошанка, „черная, какъ обрывокъ тучи въ вѣтреный день“, и проситъ: „ребеночка хочу“; проходитъ и человѣкъ съ Пермской стороны въ напоенномъ смолами воздухѣ, въ бѣломъ подряснікѣ, „за спиною ранецъ изъ телячьей кожи и котелокъ“; прославляетъ Бога: „Великъ мастеръ Господь...: лѣса, рѣки, горы хорошо положилъ“; проходятъ чернорабочіе—и великая равнина земли русской воскресаетъ передъ нами: „Надъ горой въ синемъ небѣ четко видно зубчатую стѣну лѣса“; проходятъ весна, лѣто, осень, зима: „Таетъ земля... и, чмокая, присасываетъ ночи“, а въ туманѣ качаются голыя деревья,

„плывутъ и прячутся намогильные кресты“; зимою „за окнами вьюга безпріютная по полю мечется, въ стѣны стучитъ, стонетъ и воетъ, озябшая“; а то—„синія дали, вышитый золотомъ осенній лѣсъ, или зимній храмъ серебряный“. Проходитъ Россія, то хмурая, то золотая—осенью, то ликующая въ сердцѣ странника. И, забывая растянутость фабулы, несовершенство многихъ страницъ, вѣришь Горькому, что любитъ онъ Россію, что слушаетъ онъ „мать-сыру землю“. И поется въ душѣ: „Россія, Россія, Россія моя“... И Богъ вѣсть, что вкладываешь въ эту пѣсню: тоску и религіозныя исканія, горькій плачъ и вѣру въ лучшее будущее.

Сквозь все это ведетъ Горькій смятенную душу своего странника въ „восторгъ ночи“, когда одинъ во тьмѣ обнимаетъ онъ землю своей любовью и, обнявъ, молится: „Ибо Ты еси одинъ Богъ, творяй чудеса“.

„Тако исповѣдую и вѣрую“.

„Оставайтесь вѣрными землѣ“—зоветъ насъ Заратустра; „землю цѣлуй неустанно“ улыбается старецъ Зосима у Достоевскаго. Вотъ, гдѣ западъ соединяется съ востокомъ: въ исканіи Бога живого. И Горькій, доселѣ впадавшій въ условности мертвой тенденціи, вдругъ какъ бы начинаетъ внимать завѣту Достоевскаго.

„Тако исповѣдую и вѣрую“, словно его это голосъ долетаетъ къ намъ. Тутъ—подлинная правда; Горькій видитъ то, что есть. Религіозныя искапія героя „Исповѣди“, не показываютъ ли они, что въ душѣ Горькаго происходитъ переломъ?

„Тако исповѣдую и вѣрую“—во что? Въ народъ, въ Бога, въ Маркса? Тутъ есть недоговоренность, въ которой чувствуется смѣшеніе, смятеніе.

Но мы не должны смѣшивать тамъ, гдѣ смѣшиваетъ самъ Горькій: религіозная правда о землѣ, какъ бы ни была она революціонна въ скрытой своей сущности,—не имѣетъ ничего общаго съ той религіей, которую пытаются создать изъ экономической доктрины Маркса. Въ ней интересуетъ насъ методъ, т. е. теорія. Тамъ же, гдѣ соприкасаемся мы съ живой религіей, не можетъ существовать никакой доктрины (ни ре-

волюціонной, ни реакціонной), выдаваемой за религію. Къ богостроительству зоветъ Горькій; для этого онъ призываетъ къ землѣ: черезъ землю къ Богу, вотъ внутренній смыслъ „Исповѣди"; и вовсе не такъ должны мы понимать слова Горькаго: черезъ Бога къ землѣ; вѣдь тогда земля у него — кумиръ. Кумировъ не надо намъ.

Все же намъ думается, мертвый, безжизненный догматизмъ соприкасается въ немъ съ трепетомъ правды народной, и правда въ немъ начинаетъ побѣждать догматъ.

Не потому ли засохшія, было, нивы его творчества начинаютъ опять зеленѣть здѣсь и тамъ: чѣмъ-то живымъ и во многихъ мѣстахъ художественнымъ вѣетъ на насъ отъ „Исповѣди"; и странно: стилистически въ лучшихъ мѣстахъ „Исповѣди" приближается онъ къ „Чертову лугу" А. М. Ремизова: не родственность ли путей начинаетъ сказываться въ обоихъ писателяхъ? Только тотъ переломъ, который давно уже пережилъ Ремизовъ, переживаетъ Горькій теперь.

„Исповѣдь" Горькаго знаменательна: она возвращаетъ намъ интересъ къ талантливому писателю своей внутренней правдой; во всякомъ случаѣ далекъ намъ Горькій, какъ представитель иной, символизму во многомъ чуждой, литературной группы; но слова его о Россіи ближе принимаемъ мы къ сердцу, чѣмъ quasi-народническіе выкрики о томъ, будто въ печальной странѣ нашей солнце сіяетъ жарче, чѣмъ у тропиковъ („Гдѣ сіяетъ солнце жарче?"). Во всякомъ случаѣ слова Горькаго о живомъ Богѣ правдивѣе, чѣмъ филологическія упражненія теоретиковъ „соборнаго творчества". Здѣсь Горькій одинаково ближе и къ русскимъ сектантамъ (этой соли земли народной), и къ религіознымъ исканіямъ Д. С. Мережковскаго.

Истинная серьезность звучитъ намъ въ „Исповѣди"; а этой серьезности нѣтъ у самоновѣйшихъ мистиковъ-модернистовъ.

Я не буду останавливаться на художественномъ несовершенствѣ „Исповѣди". На любой страницѣ встрѣтимъ мы эстетически непріемлемыя фразы, неудачныя ситуаціи: но есть страницы, проникнутыя истинной красотой, подкупающей убѣдительностью и моральнымъ паѳосомъ.

1908.

XII. СИМВОЛИЧЕСКІЙ ТЕАТРЪ.

I.

Въ послѣднее время много писали о театрѣ Коммиссаржевской; но если свести къ единству все, написанное за это время по поводу „Сестры Беатрисы", „Балаганчика", „Вѣчной сказки", то мы получимъ двоящійся восклицательный знакъ. Восклицали поклонники новшествъ, восклицали негодующіе: „Откровеніе! Вырожденіе! Стилизація! Профанація!" Наконецъ, были попытки примирить восклицателей справа и слѣва по формулѣ: „Хотя—однако"... И конечно, эта формула приняла нижеслѣдующій видъ: „Хотя постановка „Сестры Беатрисы" и „Вѣчной сказки" свидѣтельствуетъ о серьезныхъ исканіяхъ въ области постановки, однако „Балаганчикъ" А. Блока свидѣтельствуетъ о несерьезности, положенной въ основу серьезности". „Хотя" проваливало „однако", „однако"—„хотя".

За вычетомъ восклицаній и ничего не говорящихъ попытокъ со стороны критиковъ пробалансировать между „Сестрой Беатрисой" и „Балаганчикомъ", ничего серьезнаго, принципіальнаго на мой взглядъ не было сказано. Восклицанія въ стилѣ модернъ скорѣй обезцвѣтили впечатлѣніе отъ дѣйствительно яркихъ моментовъ постановки символическихъ пьесъ. Восклицатели справа просто остались въ тѣни. А критическая эквилибристика между отнынѣ разрѣшеннымъ интересомъ къ Мэтерлинку и неразрѣшеннымъ къ „Балаганчику", вызвала улыбку, потому что пьеса А. Блока—неизбѣжное продолженіе пути, намѣченнаго Мэтерлинкомъ: странно видѣть гимнаста, продѣлывающаго невѣроятныя усилія, чтобы пройти по канату и не свалиться, когда самъ канатъ протянутъ по землѣ; зачѣмъ усложнять отношеніе къ тому, что требуетъ только признанія или непризнанія. И однако если мы рѣшительно поставлены въ неизбѣжность отрицать Блока и принимать Мэтерлинка, то здѣсь-то и вскрывается принципіальный вопросъ о томъ, что такое символическая драма и можетъ ли

символическая драма не привести насъ къ тупику, пока она остается на театральныхъ подмосткахъ.

Драма говоритъ намъ о дѣйствѣ. Символическая драма говоритъ о символическомъ дѣйствѣ. Но что такое символическое дѣйство?

Символическое искусство имѣетъ цѣлью показать въ образѣ его внутренній смыслъ, независимо отъ того, будемъ ли мы признавать за этимъ смысломъ выраженіе нашего переживанія, или нѣкоторый вѣчный смыслъ (какъ говорятъ,— Платонову идею). Символъ съ этой точки зрѣнія есть образъ, выражающій собою пересѣченіе двухъ порядковъ послѣдовательностей, какъ бы пересѣченіе двухъ прямыхъ въ одной точкѣ. Но точка пересѣченія двухъ прямыхъ одна: и потому-то единство образа, занимающаго, такъ-сказать, мѣсто пересѣченія двухъ послѣдовательностей, наиболѣе полно передаетъ символическій методъ въ искусствѣ. Образъ въ такомъ случаѣ выражаетъ всецѣло творческое мгновеніе, какъ нѣчто, въ самомъ себѣ законченное, цѣлостное. Но символическое дѣйство, обусловленное драмой, требуетъ выявленія не только символическаго смысла образовъ, но и связи ихъ. Образуется, такъ сказать, символизмъ второго порядка. Вотъ почему въ лирикѣ, притчѣ, изреченіи, афоризмѣ — символическое творчество отобразилось съ наибольшей полнотой и силой. Образъ лирическаго переживанія покрываетъ точку пересѣченія послѣдовательностей. Но существенной чертой драматическаго искусства является смѣна образовъ (ихъ динамика). И потому-то въ символической драмѣ реализуется не столько самые образы дѣйства, но ихъ с в я з ь. И потому-то здѣсь мы имѣемъ дѣло какъ бы съ пересѣченіемъ двухъ прямыхъ во многихъ точкахъ: такое пересѣченіе, какъ извѣстно, невозможно. Или оно есть совпаденіе двухъ линій въ одну, совмѣщеніе двухъ порядковъ послѣдовательностей, уже не въ созерцаніи, или переживаніи, а въ реальномъ, такъ сказать, жизненномъ актѣ.

Вотъ почему символическая драма, будь она проведена со всей строгостью въ предѣлахъ сцены, прежде всего разрушила бы подмостки, отдѣляющіе зрителя отъ актера, разрушила бы преграду между актеромъ и драматическимъ поэтомъ; поэтъ

явился бы въ роли героя среди зрителей, непроизвольно захваченныхъ дѣйствомъ. Такая драма разрушила бы театръ: она стала бы бытіемъ символовъ. Но всякая религія и есть утвержденіе за символомъ его бытія. Возникновеніе и развитіе религій есть не что иное, какъ превращеніе жизни въ символическую драму. Вотъ почему возникновеніе драмы изъ религіозной мистеріи глубоко знаменательно. И символическая драма неизбѣжно ведетъ къ возобновленію мистерій какъ-то по новому. Какъ это возможно въ современномъ укладѣ жизни? Вотъ тутъ-то и вырастаетъ стѣна, о которую разбиваются и еще долго будутъ разбиваться всѣ попытки дать строго символическую драму. Здѣсь возникаетъ рядъ вопросовъ: 1) какъ возможна мистерія, предполагающая участіе зрителей въ драматическомъ дѣйствѣ (т.-е. соборное творчество); но мистерія, не обращенная къ единой цѣли, къ единой тайнѣ, къ единому имени,— такая мистерія безсмысленна и кощунственна; всякая же иная мистерія требуетъ культа, т.-е. религіи, и потому-то возникаетъ вопросъ: 2) какъ возможна религія и возможна ли она вообще; 3) какъ она воплотима въ современныхъ формахъ искусства; 4) какъ воплотимо искусство мистерій въ современныхъ формахъ жизненныхъ отношеній? И если лирическій символизмъ (индивидуальный, статическій, созерцающій) еще уживается въ формахъ современной жизни, драматическій символизмъ (коллективный, динамическій, дѣйственный) рѣшительно въ нихъ не можетъ ужиться.

Вотъ почему въ настоящее время и не можетъ быть символической драмы: будь эта драма—предъ нами, рухнулъ бы театръ, какъ рухнулъ бы образъ нашей жизни. А когда серьезно говорятъ о символической драмѣ, называютъ имена авторовъ (Вагнеръ, Мэтерлинкъ, Ибсенъ) не вѣдаютъ, что творятъ. И авторы, называя себя символистами, тоже не вѣдаютъ, какое бремя они налагаютъ на себя.

Если формы символизма воплотимы въ драму въ условіяхъ современнаго уклада жизни, то или символизмъ—не символизмъ, или драма—не драма. И потому-то драмы Ибсена — драматическій эпилогъ, разыгранный дѣйствующими лицами. И потому-то драма Мэтерлинка—условно разыгран-

ная лирика, а не драма. И потому-то попытка А. Блока подчеркнуть элементъ символическаго дѣйства въ лирическихъ сценахъ Мэтерлинка разлагаетъ драму на неудачную аллегорію (гдѣ коса дѣвушки изображаетъ косу смерти), нѣжную лирику и грубый реализмъ въ символизаціи, когда паяцъ, падая не въ какую-либо воображаемую, а въ дѣйствительную бездну, прыгаетъ въ окно, разрывая небосводъ изъ голубой бумаги. И реализованная бездна превращается въ яму. Паяцъ проваливается туда и вмѣстѣ съ нимъ проваливается вообще принципъ символической драмы, пока она остается драмой, а не литургіей.

Вотъ почему символическая драма неосуществима. И трудна задача сценической постановки quasi-символическихъ драмъ: это—задача осуществить неосуществимое. Дѣло зрителя покрыть или не покрыть неискоренимый изъянъ постановки любовнымъ отношеніемъ къ автору и режиссеру за благородство ихъ устремленій къ будущей мистеріи, великій смыслъ которой въ лучшемъ случаѣ лишь смутно предощущается. Въ лучшемъ случаѣ попытка осуществить символическое дѣйство со стороны автора и режиссера оказывается нѣмымъ разговоромъ со зрителемъ о томъ, чего нѣтъ въ жизни, но что могло бы быть. Когда же здѣсь сказывается вообще „лѣвое устремленіе“ въ искусствѣ или желаніе поспекулировать на модѣ, драма превращается въ профанацію или кощунство.

Все это нужно помнить, когда приходится говорить о театрѣ Комиссаржевской. Задача этого театра — дать символическимъ драмамъ современности соотвѣтствующія сценическія рамки. Роковые вопросы символизма во всей ихъ сложности и невыясненности въ области драмы обусловливаютъ трудность (я бы сказалъ невозможность) дать надлежащій сценическій фонъ современнымъ новаторскимъ попыткамъ. Здѣсь прежде всего приходится опредѣлять, въ какомъ направленіи надлежитъ проводить реформу театра—въ направленіи къ его сохраненію или уничтоженію. Если мы идемъ въ направленіи къ мистеріи, мы на сценѣ разрушаемъ сцену. Тогда является вопросъ о томъ, какъ называется путь, на который вступаемъ. Подчеркнуть этотъ путь, приподнять завѣсу надъ пьесой—

все это едва ли подъ силу театру современности, пока творцы символической драмы сами не знаютъ ихъ зовущаго бога. Здѣсь работа поэта становится пророческой проповѣдью: она должна быть угадана и единообразно проведена исполнителемъ воли поэта — режиссеромъ. Но пока исполнителемъ своей воли не станетъ поэтъ, пока подъ личиной дѣйствующаго героя (актера) онъ не вступитъ на сцену, пока, съ другой стороны, актеры и зрители не превратятся въ одно хорошее начало,—между замысломъ дѣйства и самимъ дѣйствомъ будетъ расти непереступаемая бездна. Творческая задача постановки обусловлена умѣніемъ слиться какъ съ волей автора, такъ и съ волей толпы. Въ символическихъ драмахъ современности эта творческая задача вырастаетъ въ самостоятельное цѣлое: она есть и руководящее начало постановки, и робкое пророчествованіе о возможности коллективнаго творчества новыхъ жизненныхъ цѣнностей. Это руководящее начало постановки и есть стилизація въ наиболѣе тѣсномъ и глубокомъ смыслѣ этого слова. Тутъ—приподыманіе завѣсы надъ сокровеннымъ смысломъ символовъ драмы. И поскольку такое приподыманіе завѣсы пріобщаетъ къ трагическому дѣйству зрительный залъ, постольку зрительный залъ перестаетъ созерцать, но и выходитъ коллективнымъ участникомъ разыгрываемыхъ дѣйствъ. Дѣйство перестаетъ быть дѣйствомъ. Оно становится религіознымъ актомъ.

Тогда-то и возникаетъ вопросъ, отъ котораго зависитъ все будущее символической драмы: реаленъ ли религіозный путь, начало котораго коренится въ условіяхъ сцены, продолженіе—въ разрушеніи этихъ условій, да и условій современной жизни вообще. Если этотъ путь недѣйствителенъ, символическая драма есть ни положительная, ни даже отрицательная величина въ современномъ искусствѣ, а просто величина мнимая. А если такъ, то совлеченіе покрова съ символовъ драмы, т.-е. стилизація, въ наиболѣе узкомъ и глубокомъ смыслѣ, какъ-бы она ни осуществилась, есть профанація драмы, т.-е. низведеніе ея къ калейдоскопу внѣсмысленныхъ образовъ, ведущему къ производству ненужныхъ вычисленій надъ мнимыми величинами. Это—игра въ пустоту, быть-можетъ, и занимательная, но не имѣющая никакого зна-

ченія въ предѣлахъ истинныхъ задачъ драматическаго искусства. Вотъ почему рѣшительный шагъ въ сторону символическихъ драмъ можетъ быть предпринятъ съ высоко серьезными намѣреніями, съ чувствомъ тяжкой отвѣтственности какъ за будущее современнаго искусства, такъ и за искусство будущаго. Повторяю: первая задача, лежащая на этомъ пути, есть уничтоженіе театра. Но она предполагаетъ знаніе не только пути, но и опредѣленныхъ формъ этого пути.

Слѣдуетъ замѣтить, что за нами стоитъ блестящее прошлое театра: за нами театра Софокла и Эврипида, Шекспира и Кальдерона, Мольера и Корнеля, Шиллера и Гете.

Вотъ почему только въ подчеркнутой скромности и отсутствіи притязаній—оправданіе символическаго театра нашихъ дней. Слѣдуетъ помнить, что дѣйствительные шаги въ сторону мистеріи еще невозможны, и все новаторство въ области сцены есть Privat-Sache небольшого кружка убѣжденныхъ изслѣдователей путей будущаго — еще только небольшія экскурсіи во всѣ стороны, а не дѣйствительно и рѣшительно сдѣланные шаги.

И, вообще, поменьше восклицаній, побольше критики: вѣдь, она—только показатель дѣйствительной вѣры въ возможность будущей трагедіи, а не желаніе во что бы то ни стало „подсидѣть" новшество.

Съ другой стороны, возможна и такая постановка новѣйшихъ драмъ, гдѣ, наоборотъ, разгадка символическаго фона остается на совѣсти зрителя, а задача режиссера сводится къ умѣнію дать опрятную, лишь внѣшнимъ образомъ гармонирующую раму къ образамъ автора. Здѣсь авторъ говоритъ изъ рамы сценическихъ условій непосредственно со зрителемъ въ болѣе узкомъ и внѣшнемъ, но и болѣе осуществимомъ масштабѣ. Въ такомъ смыслѣ театръ является не единственнымъ условіемъ взаимодѣйствія между авторомъ и зрителемъ, а только наиболѣе удобнымъ. Но и здѣсь возникаетъ необходимость, чтобы постановка была подчинена единообразной нормѣ. Такъ возникаетъ стилизація въ болѣе широкомъ и поверхностномъ смыслѣ—стилизація не символическая, а, такъ-сказать, техническая. Но такая стилизація, воплощая мечту авто-

ра, скорѣе удаляетъ символическій фонъ драмы, какъ вообще попытка воплотить мечту удаляетъ отъ мечты, когда воплощеніе происходитъ не подъ условіемъ преображенія зрителя. И это независимо отъ того, имѣемъ ли мы дѣло съ постановкой въ стилѣ модернъ, symbolisme или въ какомъ-либо иномъ стилѣ.

Стилизація въ болѣе глубокомъ и тѣсномъ смыслѣ только одна: стилизацій въ болѣе широкомъ смыслѣ — безконечное количество. Вотъ почему прежде, нежели говорить о постановкѣ драмъ Мэтерлинка, Пшибышевскаго и Блока театромъ Комиссаржевской, мы должны твердо выяснить себѣ возможное разнообразіе отношеній къ символическимъ драмамъ, возможность смѣшеній и путаницы на этой почвѣ.

Вѣдь и театръ Станиславскаго ставилъ Мэтерлинка, Гамсуна, Ибсена. Вѣдь и тамъ мы имѣли дѣло со стилизаціей („Драма жизни"). И, однако, если театръ Комиссаржевской задается цѣлью проложить новые пути въ развитіи сценическаго дѣйства, то эти шаги уже опредѣляютъ всю значительность и. вмѣстѣ съ тѣмъ, едва ли не полную неосуществимость его задачи въ настоящій періодъ исторіи.

Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ попыткой приблизить драму къ мистеріи, т.-е. тутъ—начало коренной революціи въ театрѣ. Тутъ стремленіе превратить театръ въ начало, созидающее новыя формы жизни. Тутъ мы имѣемъ дѣло съ разрушеніемъ театра.

Вотъ почему насъ озабочиваетъ вопросъ, понимаютъ ли руководители театра, на какой путь они неизбѣжно должны вступить, какой просторъ профанаціи, фальсификаціи и кощунства на этомъ пути?

Вотъ почему руководителямъ слѣдуетъ или твердо стремиться къ разрыву съ прошлымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ строго бороться съ возможной провокаціей, неизбѣжно подстерегающей на этомъ пути, или пока не поздно, вернуться къ болѣе скромнымъ, болѣе испытаннымъ и вѣрнымъ путямъ, т.-е. къ сохраненію театра.

II.

Гастроли Комиссаржевской—какой сложный аккордъ голубыхъ, золотыхъ, зеленыхъ, рубиновыхъ тоновъ, невнятныхъ звуковъ, молитвенныхъ восклицаній и барабаннаго фиглярства: и мертвые силуэты запутанныхъ во все голубое — мертвецы это или не мертвецы? Но они зовутъ къ тайнѣ, зовутъ. А теперь, когда вспоминаютъ зрители театръ, говорятъ о костюмахъ, о декораціяхъ, о сокровенномъ смыслѣ пьесъ, о талантѣ большой артистки.

Да, но развѣ сочетаемо все это вмѣстѣ: талантъ, символъ, декорація?

И я боюсь, что въ театръ Комиссаржевской привлекали слишкомъ разнородные и едва ли сочетаемые элементы. И оттого-то впечатлѣніе наше слишкомъ яркое, слишкомъ пестрое: смѣсь мрамора, воды и закатныхъ красокъ. Можно построить дворецъ изъ мрамора и изо льда: но что вы скажете о дворцѣ, гдѣ ледяныя колонны поддерживаютъ мраморный карнизъ?

То, что мы видѣли и слышали со сцены, не укладывается въ простое и цѣлостное впечатлѣніе. Молитва рождаетъ въ душѣ водопадъ лучомъ зажженныхъ мгновеній, и лучомъ зажженныя мгновенія проливаются въ міръ изъ души каскадомъ алмазовъ, рубиновъ, и міръ—самоцвѣтная радуга. Но что вы скажете о застывшемъ силуэтѣ монахини въ каскадахъ красокъ? Прекрасная **картина**.

Но **картина** ли **символическое дѣйство**? И не спроситъ жрецъ таинодѣйствія у собравшихся на молитву: „**Картинно** ли я стоялъ, проливая елей?“

Это было бы кощунствомъ.

Почему же тогда красочная изощренность постановки символическихъ драмъ тоже не кощунство, не превращеніе символа въ феерію?

Мы уже указали на тѣ серьезныя задачи, которыя вытекаютъ изъ прямого смысла постановки символическихъ дѣйствъ. И пока существуетъ театръ (а онъ долженъ пасть подъ разрушеніемъ тайны этихъ дѣйствъ), здѣсь все во власти руко-

водителя: методъ его отношенія къ драмѣ (приподыманіе завѣсы надъ символами) есть священнодѣйствіе отъ лица автора. Мыслимъ ли на этой почвѣ интересъ хотя бы и къ геніальному дарованію отдѣльныхъ исполнителей?

Нѣтъ онъ немыслимъ. А въ Москвѣ говорили о дарованіи Коммиссаржевской. Это — вѣрный показатель того, что театръ не справился, да и не могъ справиться съ возложенной на него задачей.

Сценическій ансамбль Станиславскаго поставилъ индивидуальность на второй планъ, оставляя возможность артисту сказаться въ отведенныхъ ему скромныхъ границахъ. Методъ театра Коммиссаржевской—стилизація—вовсе устраняетъ личный почииъ артиста: талантъ опредѣлимъ здѣсь въ терминахъ отрицанія: умѣніемъ стушевываться. Между тѣмъ, дарованіе Коммиссаржевской — дарованіе положительное. Минусъ на минусъ даетъ плюсъ. Минусъ, это—методъ постановки символическихъ драмъ въ петербургскомъ театрѣ. Плюсъ, это—сама Комиссаржевская. Минусъ на плюсъ даетъ минусъ.

Стилизація превращаетъ личность въ манекенъ. Такое превращеніе есть первый и рѣшительный шагъ на пути къ разрушенію театра. Только тамъ, за предѣлами сценъ, по иному воскреснетъ личность участниковъ дѣйства, но тамъ уже не театръ: тамъ созиданіе новыхъ формъ жизни; тамъ актеръ священнослужитель, творецъ въ дѣйствительномъ смыслѣ этого слова.

А пока?

А пока, гіератически застывшая передъ Мадонной Беатриса въ водопадѣ бирюзовыхъ токовъ—не статуя: она говоритъ, волнуется, играетъ; не живой человѣкъ: она скована изученной позой, прикрѣпляющей ее къ декораціи, какъ художественную арабеску. Лучше ей стать совсѣмъ человѣкомъ, но тогда къ чему стилизація; лучше ей стать совсѣмъ виньеткой, но тогда зачѣмъ у нея положительный талантъ?

Сама Комиссаржевская находится въ непримиримомъ противорѣчіи съ методомъ постановки. Она и ея театръ — contradictio in adjecto.

Тутъ пока — коренное противорѣчіе театра въ пониманіи руководящаго начала постановки—въ стилизаціи.

Мы отдѣлили символическую стилизацію отъ технической.

Одинъ родъ стилизаціи, это — тиранъ: онъ пробиваетъ брешь между театромъ и мистеріей; такая стилизація творческая: она созидаетъ, когда у поэта и исполнителей его воли есть созидающій путь. А когда его еще нѣтъ, непонятна роль символическихъ дѣйствъ. Такая стилизація — воистину революціонна: разрушая театръ, созидаетъ храмъ; созидая храмъ, созидаетъ культъ; созидая культъ, выходитъ въ жизнь; выходя въ жизнь, ее преобразуетъ.

Техническая стилизація создаетъ только раму, изъ которой поэтъ говоритъ со зрителемъ: но рама и отдѣляетъ. Тутъ поэтъ никогда не будетъ священнодѣйствовать въ храмѣ искусствъ.

Перенесеніе театра въ раму есть перенесеніе храма на плоскость; тогда получаемъ картину храма.

Вотъ почему невозможно совмѣщеніе обѣихъ формъ стилизаціи: онъ затемняетъ сознаніе изощренной условностью; но и понятно, простительно смѣшеніе на этой почвѣ. Вѣдь смѣшивающимъ началомъ является необходимость ввести въ предѣлы сцены человѣческую личность, въ которой то же трагическое раздвоеніе, что и въ символической драмѣ.

И потому-то задача технической стилизаціи—уничтожить не только личность актера, но и самыя черты человѣка въ человѣкѣ. Надо выдѣлить основныя черты героевъ и ихъ запечатлѣть въ застывшемъ, безличномъ типѣ. Только такъ реализуется типъ: участіе человѣка въ дѣйствѣ, гдѣ всѣ—только типы, разлагаетъ типы; останавливаетъ возможность довести принципъ технической стилизаціи до возможныхъ предѣловъ. И театръ маріонетокъ или даже театръ китайскихъ тѣней есть неожиданный, но вполнѣ логическій выводъ изъ принципа, лежащаго въ основѣ технической стилизаціи.

Если это абсурдъ, то и техническая стилизація—абсурдъ тоже. А между тѣмъ она—необходимый аполлинническій коверъ (если вѣрить Ницше) надъ невоплотимой бездной тайнъ, къ которымъ влечетъ насъ символическое дѣйство, но совершенно невоплотимое въ современныхъ условіяхъ сцены;

а эти условія пустили корни въ давящій насъ строй жизненныхъ отношеній: лучше на стѣнѣ тюрьмы изобразить картины міра, нежели превратить тюрьму въ міръ, а свѣчу, освѣщающую тюремныя стѣны, въ солнце, и сказать: „Я доволенъ". Да, это такъ.

Лучше поставить доску съ надписью: „храмъ", чѣмъ на фонѣ симфоніи бирюзовыхъ тоновъ, изображающихъ храмъ, превратить голубоватыхъ монашекъ въ стилизованныя арабески, сдѣлать изъ нихъ изящный букетецъ голубенькихъ колокольчиковъ: вѣдь это—люди, а не цвѣты.

И голубенькіе колокольчики нѣжно качаются своими головками надъ умирающей Беатрисой: вотъ почему только они не шумятъ, зыблемые вѣтеркомъ—нѣтъ, не шумятъ?

Колокольчики говорятъ человѣческими голосами и даже болѣе: пытаются передать въ словѣ мистическій трепетъ тайнъ. О, зачѣмъ же они—арабески, зачѣмъ они раздваиваютъ вниманіе, всей застывшей позой подчеркиваютъ роль зрительнаго эффекта, отвлекаютъ отъ символической связи цѣлаго? Въ лучшемъ случаѣ техническая стилизація раздробляетъ единство дѣйства множествомъ символическихъ мгновеній, внѣшнимъ образомъ связанныхъ. Символическій синематографъ есть феерія. Настоящій синематографъ куда честнѣе.

Въ самомъ дѣлѣ: трудно говорить о несказанномъ, стоя вотъ такъ, а не эдакъ—эдакъ, а не вотъ такъ. Нельзя требовать отъ живого человѣка и проникновенія въ смыслъ пьесы, и превращенія въ художественную арабеску. Это—надругательство надъ человѣкомъ.

Маріонетка—не человѣкъ. Маріонетка все выполнитъ; устранитъ актера и сохранитъ дѣйствіе.

А если маріонеточное дѣйство—предѣлъ технической стилизаціи (недаромъ Мэтерлинкъ писалъ пьесы для маріонетокъ), то желательны всѣ оттѣнки приближенія къ маріонеткамъ. Вотъ почему слѣдовало бы отвлечься актерамъ отъ человѣческихъ, слишкомъ человѣческихъ, чертъ въ „Чудѣ странника Антонія", „Вѣчной сказкѣ" и „Сестрѣ Беатрисѣ".

О „Балаганчикѣ" А. Блока скажу особо.

Актеръ долженъ выработать опредѣленную схему интонаціи въ любой роли, освободить эту схему отъ всего личнаго,

отъ себя самого: выработать трафаретъ. Могутъ быть разныя позы, разные голоса, но въ предѣлахъ трафарета. Лучше всего, если на сценѣ увидимъ мы живыхъ мертвецовъ, совершенно безучастныхъ къ произносимымъ словамъ, не понимающихъ священнаго трепета изображаемаго дѣйства.

Только такъ выявится основной замыселъ автора въ рамкахъ технической стилизаціи. Каждому автору слѣдовало бы дать трафаретъ: описать внѣшность героевъ и обстановки, въ которой они дѣйствуютъ, что мы и видимъ въ „Жизни человѣка“ Л. Андреева.

Но пусть въ такомъ случаѣ маріонетка замѣнитъ актера. Она вѣдь и есть реализованный на сценѣ трафаретъ. Такъ будетъ проведена непереступаемая черта между технической и символической стилизаціей, между театромъ и мистеріей въ постановкѣ символическихъ драмъ. Будетъ закрытъ доступъ на сцену мистеріи. Но не будетъ возможна и профанація. Сцена останется сценой. Священнодѣйствіе—священнодѣйствіемъ.

Символическая драма возможна и въ театрѣ маріонетокъ, и въ жизни людей.

Театръ Коммиссаржевской еще театръ. Но онъ уже театръ символическій.

Его задача—стать театромъ маріонетокъ.

Сдѣланы ли шаги къ маріонеточному театру г. Мейерхольдомъ? Да, эти шаги сдѣланы. Да, тутъ незабываемая заслуга театра.

Вспомнимъ постановку „Балаганчика“ А. Блока.

Дѣйствующія лица развѣ не напоминаютъ здѣсь маріонетокъ? Дѣйствующія лица производятъ только типичные жесты: если это Пьерро, онъ однообразно вздыхаетъ, однообразно взмахиваетъ руками подъ аккомпаниментъ изящно-глупой и грустной, грустной музыки Кузмина: разъ, два—бумъ, бумъ. „Трахъ“ — проваливается въ окно, разрываетъ небосводъ. „Бумъ“—разбѣгаются маски.

Но всего совершеннѣе, почти геніально, изображены мистики въ черныхъ сюртукахъ, уродливо подпирающихъ ихъ глупыя головы; ритмически повертываютъ головы, ерзаютъ кистями рукъ—и по столу пробѣгаетъ что-то гадкое,—будто мышь. Всѣ, какъ по командѣ проваливаются въ сюртуки: оста-

ются черные, мертвые контуры. И контуры взвиваются съ колоннами и столомъ.

Все это очень сильно, но это сильно потому, что мистики—полумаріонетки: сюртуки ихъ вырѣзаны изъ картона.

Вотъ, если бы имъ придѣлать картонныя головы, образовалась бы дѣйствительная точка соприкосновенія театра Коммиссаржевской съ театромъ маріонетокъ. Театръ достигъ бы желанной цѣли. И Пьерро сталъ бы Пьерро картоннымъ.

Появленіе картонныхъ исполнителей не унижаетъ высоту символическихъ драмъ въ предѣлахъ технической стилизаціи. Куклы безобидны, безотносительны къ замыслу автора; люди же внесутъ непремѣнно превратное отношеніе. Такое отношеніе къ символическимъ драмамъ губитъ эти драмы.

Появленіе куколъ не удивило бы въ „Балаганчикѣ". Въ „Балаганчикѣ" насъ удивляетъ совсѣмъ другое: заявленіе автора устами Пьерро о картонной невѣстѣ; эта невѣста—символъ Вѣчной Женственности. Поражаетъ заявленіе пѣвца вѣчно-женственнаго А. Блока о томъ, что это вѣчно-женственное начало—картонное; удивляетъ бумажный небосводъ и вопль какого-то петрушки о томъ, что священная кровь трагической жертвы есть кровь клюквенная. Маріонетный характеръ субстанціи блоковскаго символизма въ „Балаганчикѣ"—вотъ что страшно: страшно намъ за высокоодареннаго поэта, непроизвольно допустившаго въ трагедіи кощунство. Думаю, что кощунство это не символическое, а, такъ сказать, техническое. Вотъ какъ могло оно получиться. Куклы только подчеркиваютъ невоплотимость драматическаго символизма въ предѣлахъ сцены. Куклы—громоотводъ кощунства. И коренное противорѣчіе между необходимостью мистеріи и невозможностью ея въ укладѣ современной жизни поэтъ пытался разрѣшить, внеся техническіе пріемы маріонеточнаго дѣйства въ самую область символовъ вмѣсто того, чтобы оставить въ сторонѣ заботу о методѣ воплощенія символической драмы. Получился механическій символизмъ, а это уже кощунство. Вѣдь смыслъ въ трагедіи — въ очищеніи и просвѣтлѣніи.

Но этой попыткой вогнать мистерію въ предѣлы сцены, сдѣлать тайное явнымъ, А. Блокъ толкнулъ театръ техниче-

ской стилизаціи на единственно правильный путь, но толкнулъ безсознательно. Остается осознать толчекъ и убрать актеровъ со сцены въ „Балаганчикѣ", замѣнить ихъ маріонетками, попытаться распространить этотъ методъ по возможности на всѣ символическія или даже quasi-символическія драмы.

Вотъ истинный путь театра Комиссаржевской. Но самой Комиссаржевской въ этомъ театрѣ нечего дѣлать: было бы жаль губить ея талантъ.

Безсознательныя исканія въ сторону маріонеточнаго дѣйства чувствуются въ отдѣльныхъ сценахъ „Сестры Беатрисы", „Чуда странника Антонія", „Вѣчной сказки". Развѣ вельможи, составляющіе совѣтъ короля въ послѣдней сценѣ, говорятъ не одними и тѣми же голосами? Развѣ не размѣщены они съ картонной симметріей по обѣ стороны сцены. Также и монашки въ „Сестрѣ Беатрисѣ". Это уже не люди—почти голубые, мистическіе колокольчики. Зачѣмъ же мучить живыхъ людей?

А черные сюртучники „Чуда странника Антонія"? Или это не стилизованные контуры, написанные художникомъ Валлотономъ? Они великолѣпны, когда они безстрастны, какъ куклы: имъ бы и быть куклами. А то элементъ личной психологіи все еще мѣшаетъ цѣлостности впечатлѣнія.

Но совсѣмъ неудаченъ Антоній, или прислуга, глупо прислуживающая, когда она моетъ полъ, или кюрэ. Это потому, что они—люди. А между тѣмъ, они ослабляютъ впечатлѣніе отъ пьесы.

Трудно, почти невозможно превратить въ маріонетки Короля или Сонку изъ „Вѣчной сказки". Но тутъ препятствуетъ коренное отличіе драмы Пшибышевскаго отъ драмъ Мэтерлинка. Драма Пшибышевскаго—традиціонная драма реальнаго дѣйствія съ эмблематическими завитками діалоговъ; эти эмблемы и даютъ драмѣ ложносимволическій лоскъ, но и оставляютъ просторъ личности артиста. И потому-то Комиссаржевская—великолѣпная Сонка. И потому-то постановка „Вѣчной сказки" указываетъ на неопредѣленность и шаткость задачъ, преслѣдуемыхъ театромъ. Въ предѣлахъ театра очевидна борьба двухъ теченій, влекущихъ въ разныя стороны; къ маріонеткамъ, къ мистеріи, къ старому театру.

И оттого-то красочная пестрота—вся эта смѣсь изъ небесныхъ тоновъ въ стилѣ „Голубой Розы“, мистическихъ восклицаній, клюквеннаго сока и барабаннаго „бумъ-бумъ“. Мистика—и бумъ-бумъ: заря—и, какъ заря, красный клюквенный сокъ!

Нѣтъ—равнодѣйствующая всей этой красочной сложности явно склоняется въ сторону маріонетокъ, и вовсе не надо мучить тутъ живыхъ людей: какъ бы ни старались они быть фресками, они—люди. Надо удивляться еще, до какого совершенства въ предѣлахъ возможной стилизаціи доходитъ г-жа Волохова.

Нѣтъ, освободите людей; какъ люди, захваченные глубокимъ устремленіемъ къ будущему, они хотятъ, быть-можетъ, дѣйствительныхъ цѣнностей, дѣйствительнаго священнодѣйствія. А передъ ними—сцена со всѣми мнимыми достиженіями. Она соблазняетъ, завлекаетъ, но она ничего не даетъ. Символическая драма глубока въ чтеніи. Она могла бы быть глубока и въ театрѣ маріонетокъ.

Всѣ же „лѣвыя устремленія“ въ области сцены и только сцены подчеркиваютъ тотъ фактъ, что символическая драма уже выходитъ изъ сферы искусства.

Перенесенная на сцену, она полна духа тяжести, съ которымъ такъ упорно боролся Ницше. Вѣдь и на этой почвѣ онъ оборвался: тутъ заложено начало катастрофы великаго страстотерпца.

Не забудемъ его; насъ предостерегаетъ его страдальческая тѣнь.

1907.

XIII. REALIORA.

Символизмъ реаленъ; символъ не можетъ быть только иллюзіей. Дѣятельность истиннаго художника провиденціальна. Вотъ мысль, достаточно извѣстная. Вотъ смыслъ воззрѣній на искусство Вл. Соловьева, котораго обсуждали мы семь

лѣтъ тому назадъ, взгляды котораго вошли въ плоть и кровь многихъ изъ насъ, видоизмѣняясь еще въ то время, когда литературная дѣятельность уважаемаго Вяч. Иванова не была намъ извѣстна.

Вся литературная дѣятельность Д. С. Мережковскаго, поскольку онъ обращался къ искусству, направлена противъ иллюзорности и эстетства, котораго никто изъ насъ не раздѣляетъ. Споръ можетъ итти не о реальности символизма, а о пониманіи характера этой реальности.

Еще въ 1905 году В. Я. Брюсовъ рѣшительно высказался о провиденціальномъ значеніи художника въ статьѣ „Священная жертва“ („Вѣсы“ № 1, 1905 г.): „Мы требуемъ отъ поэта,—писалъ онъ,—чтобы онъ неустанно приносилъ свои „священныя жертвы“ не только стихами, но каждымъ часомъ своей жизни, каждымъ чувствомъ, — своей любовью, своей ненавистью, достиженіями и паденіями. Пусть поэтъ творитъ не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранитъ онъ алтарный пламень неугасимымъ, какъ огонь Весты, пусть разожжетъ его въ великій костеръ, не боясь, что на немъ сгоритъ его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаемъ самихъ себя. Только жреческій ножъ, разсѣкающій грудь, даетъ право на имя поэта“.

Моя статья „Апокалипсисъ въ русской поэзіи“ есть попытка отмѣтить „ens realissima“ въ русской лирикѣ. Мой протестъ противъ современной символической драмы вытекаетъ изъ моего убѣжденія, что символическая драма уже не можетъ быть формой искусства, а есть обрядъ религіозный.

Еще въ 1904 году я писалъ: „Истинный символизмъ совпадаетъ съ истиннымъ реализмомъ... Глубокій художникъ уже не можетъ быть названъ ни реалистомъ, ни символистомъ въ прежнемъ смыслѣ“ (т. е. въ иллюзіонистическомъ смыслѣ). И далѣе: „Символъ... углубленный и расширенный аналогично идеѣ, связанъ съ міровымъ символомъ. Этотъ послѣдній—неизмѣнный фонъ всякихъ символовъ. Такимъ символомъ является отношеніе Логоса къ Міровой Душѣ, какъ мистическому началу человѣчества“. („Вѣсы“ 1904 г. № 8 и 12).

Уважаемый Вяч. Ивановъ дважды прочелъ въ Москвѣ свою лекцію „Двѣ стихіи въ современномъ символизмѣ", посящую характеръ платформы, которую онъ выдвигаетъ противъ таинственныхъ символистовъ-иллюзіонистовъ (для приличія названныхъ идеалистами); всякій, слѣдившій за полемикой послѣднихъ лѣтъ въ лагерѣ символистовъ, безъ труда подставитъ имена этихъ иллюзіонистовъ. Въ виду того, что г. Ивановъ игнорируетъ работы нежелательныхъ для него авторовъ, еще нѣсколько лѣтъ назадъ высказавшихся по этому поводу въ его смыслѣ, я считаю необходимымъ замѣтить, что платформа, выдвигаемая имъ въ „пику" кому-то, давно высказана, и что въ лекціи его нѣтъ ничего неожиданнаго, кромѣ неудачнаго употребленія терминовъ и страннаго освѣщенія исторіи искусства въ свѣтѣ приписываемыхъ имъ себѣ взглядовъ.

Вотъ краткое резюме реферата:

У художника два способа отношенія къ собственнымъ образамъ творчества. Творческій образъ можетъ быть воспринятъ, какъ иллюзія и какъ реальность. Въ первомъ случаѣ задачи творчества осознаются имъ, какъ преобразованіе дѣйствительности; во второмъ случаѣ задачи творчества получаютъ „означеновательный" смыслъ, т. е. художникъ относится къ видѣніямъ творчества, какъ къ знаменіямъ нѣкоей дѣйствительности, болѣе реальной, чѣмъ міръ явленій. „A realibus ad realiora"—провозглашаетъ В. Ивановъ.

Но что же тутъ новаго? Какой же истинный художникъ не поступаетъ такъ? Но г. Ивановъ спеціально измышляетъ какой-то символическій идеализмъ, который опредѣляетъ или совсѣмъ туманно (напримѣръ: въ музыкальной мелодіи видитъ идеализмъ, тогда какъ мелодія связана съ ритмомъ, этой реальнѣйшей основой музыки), или знаками минусъ, отнимая отъ него послѣдовательно и романтиковъ, и Данте, и Гете, и даже добрую половину Бодлэра.

Если г. Ивановъ еще и признаетъ за художественной грезой характеръ бого(или демоно)-явленія, а за творчествомъ—обусловливающую явленіе молитву (богодѣланіе, теургію), то творчество окажется религіознымъ актомъ въ болѣе реальномъ (превосходномъ) смыслѣ, а не въ сравнительномъ только („realiora"), многосмысленномъ, ивановскомъ смыслѣ;

но именно г. Ивановъ останавливается на полпути, представляя подъ реализмъ въ истинно символическомъ смыслѣ свой театральный иллюзіонизмъ (съ хоровымъ началомъ и прочими „аксессурами“ театра, только театра). Знаетъ ли г. Ивановъ, что есть реальность болѣе реальная, чѣмъ словесное утвержденіе реальности за мнотворчествомъ съ эстрады передъ скучающей публикой? Между тѣмъ, утвердивъ за своей собственной (иллюзіонистической) религіей реальность, онъ опускаетъ существующія реальности религіознаго опыта.

Когда говорятъ „о“ искусствѣ, „о“ религіи, часто забываютъ, что слово „о“ еще не есть религіозное исповѣданіе, еще не есть художественное „credo“. Говорить неопредѣленно „о“ глубокомъ и важномъ—это наиболѣе опасная форма идеализма и иллюзіонизма („о“ гораздо болѣе опасная форма, нежели скромное занятіе прикладными вопросами техники и формы). Такому „реализму“ въ ковычкахъ дѣйствительно можно противопоставить идеализмъ безъ ковычекъ, т. е. объективный анализъ эстетическихъ и религіозныхъ фактовъ съ точки зрѣнія теоріи знанія, одинаковой для реалистовъ и иллюзіонистовъ.

Вотъ почему я и позволилъ себѣ возразить г. Иванову совершенно фомально (вѣдь религіозное „credo“ свое онъ утаилъ и не далъ возможности говорить по существу; но, утаивъ свою „res“, онъ, гдѣ могъ, подрывалъ довѣріе къ дѣйствительности религіознаго опыта другихъ); и тѣмъ, что г. Ивановъ уклонился отъ отвѣта формально, и въ то же время не высказался до конца субстанціонально, онъ доказалъ, что рефератъ его насквозь риторич-ченъ.

1) Докладъ г. Иванова (столь уравновѣшеннаго и столь лавировавшаго между логикой и исповѣданіемъ своего „credo“) не есть ни философскій докладъ, ни проповѣдь, ни молитва.

2) А разъ его рефератъ не могъ быть отнесенъ къ религіозному дѣланію, поэзіи или къ вѣроисповѣданію, то къ нему примѣнимы законы общепризнанной терминологіи; между тѣмъ г. Ивановъ до крайности неопредѣленно оперировалъ съ терминами „реализмъ“ и „идеализмъ“, требующими методологической обработки.

Въ такомъ положеніи рефератъ г. Иванова представлялъ странное явленіе: за вычетомъ далеко не оригинальной мысли (многократно высказанной) о реальности символизма, онъ оказался слишкомъ холоднымъ для того, чтобы внушить слушателямъ непосредственно основныя черты міровоззрѣнія г. Иванова, и слишкомъ шаткимъ съ точки зрѣнія общихъ логическихъ основаній.

Характеренъ и лозунгъ г. Иванова: „A realibus ad realiora“: отъ положительной степени къ сравнительной, т. е. относительной, а не къ превосходной. Еще пять лѣтъ тому назадъ я выставилъ превосходную степень (выражаясь словами Иванова „a realibus ad realissima“) въ статьѣ „Символизмъ, какъ міросозерцаніе“, гдѣ въ символикѣ цвѣтовъ достаточно ясно показалъ, за какимъ міросозерцаніемъ я считаю право быть реальнымъ въ положительномъ и превосходномъ смыслѣ, а не только въ сравнительномъ.

Вопросъ вовсе не въ томъ, имѣемъ мы (идеалисты по терминологіи г. Иванова) реальную религію или не имѣемъ (кто помнитъ нашу литературную физіономію, тому нечего кричать безъ повода о нашей „святынѣ“): открытый переходъ отъ искусства къ религіи вовсе не въ томъ, опознаемъ ли мы нашу интуицію, какъ „res“ или нѣтъ; вопросъ— 1) въ методахъ оформливанія своихъ интуицій; 2) въ условіяхъ переживаемой эпохи: мы требуемъ отъ искусства, чтобы оно было осязаемой формой („res“), а не безформеннымъ хаосомъ мистики; 3) но, какъ люди, имѣющіе свою религію, мы требуемъ также, чтобы туманъ мистической безформенности, вносимый въ сферу искусства, не навязывался намъ, какъ религія, ибо предметъ религіи „realissima res“, т. е. онъ есть опредѣленное „что“ (образъ Бога, Его имя), а не діонисическое „какъ“, превращающее всякую „res“ либо въ фонтанъ иллюзіонистическихъ переживаній, либо въ фонтанъ риторическихъ, только риторическихъ утвержденій религіознаго творчества.

Истинный художникъ, какъ и истинно религіозный человѣкъ, всегда предпочтетъ до времени облечься броней научно-философскаго міровоззрѣнія своей эпохи передъ обществомъ (какъ, напримѣръ, Гёте), а если ужъ будетъ говорить открыто,

то открыто и честно назоветъ имя своего Бога, а не станетъ безсильно слоняться между Идоломъ (Діонисомъ) и Богомъ, по мѣрѣ надобности принося жертвы и тому, и другому.

1908.

XIV. Искусство и мистерія.

Въ индивидуалистическихъ кружкахъ отношеніе мистеріи къ искусству было предметомъ всевозможныхъ обсужденій какъ печатныхъ, такъ и устныхъ. Такъ или иначе вопросъ о мистеріи ярко выдвинутъ индивидуалистами. Между тѣмъ мистерія есть форма творчества соборнаго. Слѣдуетъ разобраться въ основныхъ мотивахъ, опредѣлившихъ интересъ къ мистеріи.

Великіе индивидуалисты нашего времени—Ницше, Ибсенъ, Уайльдъ—рѣшительно и смѣло порвали связь съ буржуазными традиціями общества. Они умѣло противопоставили личность мертвящему общественному организму. Развитіе ихъ положеній, какъ въ критикѣ, такъ и въ образахъ творчества ознаменовало собою новую фазу въ развитіи индивидуализма. Но Ибсенъ провозгласилъ грядущее, новое Царство Духа на крайнихъ предѣлахъ своего творчества. О блаженномъ островѣ дѣтей мечталъ Ницше. Въ зернѣ христіанства новую, вселенскую, жизненную красоту видѣлъ Оскаръ Уайльдъ. Въ то же время и въ соціализмѣ ничего враждебнаго для развитія личности не усматривалъ онъ. Великіе индивидуалисты нашего времени намѣтили пути отторженія личности отъ устоевъ мѣщанской жизни. Но они же оставили открытымъ вопросъ о возможности въ будущемъ строѣ проявить свою личность въ унисонъ съ обществомъ. И даже болѣе того: ясно дали понять они, что углубленный, расширяя свое я до міра, не только растворяетъ въ себѣ міръ, но и самъ растворяется въ немъ.

Такъ неминуемо возникалъ вопросъ о формахъ соборнаго творчества у послѣдователей истинныхъ наслѣдниковъ великихъ индивидуалистовъ. Тутъ-то и сталъ возникать вопросъ о мистеріи въ кружкахъ, посвященныхъ разработкѣ новыхъ путей въ искусствѣ.

Существенная форма выраженія разнообразныхъ религіозныхъ культовъ въ ихъ наиболѣе напряженныхъ фокусахъ и была мистеріей. Богослужебный смыслъ ея рѣшительно преобладалъ надъ эстетическимъ. Элементы эстетики служили средствами, а не цѣлью мистеріи. Разсматривая такъ мистерію, мы не можемъ не видѣть, что она лежитъ за предѣлами искусства. Гибелью, вырожденіемъ грозятъ искусству его попытки перейти за предѣлы своего развитія, какъ скоро эти попытки начинаютъ доминировать надъ эволюціей и дифференціаціей элементовъ любой формы искусства. Стремленіе существенныхъ формъ искусства къ мистеріи и соборности не должно поэтому разсматривать какъ преодолѣніе искусства чѣмъ-то высшимъ; это, такъ сказать, пополненіе комплекса существующихъ формъ новыми, быть можетъ, плодотворными формами. Одно время казалось, что возрожденіе религіознаго творчества въ жизни способно разрушить всѣ устои старой жизни вмѣстѣ съ формами искусства. Стремленіе искусства къ мистеріи могло насъ плѣнять, какъ явный знакъ начала конца старой жизни. При такомъ своеобразномъ отношеніи къ мистеріи и стала возникать теорія о подчиненіи личнаго творчества соборному. Но теперь мы трезво и строго смотримъ на шумиху словъ о религіозномъ возрожденіи міра. Мистерія уже не можетъ на прежнемъ основаніи служить для насъ идеаломъ искусства. Мы смотримъ на нее теперь только какъ на допустимую форму красоты.

Очень вѣско указываютъ подчасъ на то, что принципы религіознаго творчества не отличаются по существу отъ принциповъ творчества эстетическаго. Религіозный культъ тогда— эстетическій феноменъ. Но и феномены эстетики рождаются изъ религіозныхъ глубинъ человѣческаго существа. Грань между этими областями стирается: тогда можетъ легко намъ мистерія явиться фокусомъ, соединяющимъ различныя формы индивидуальнаго творчества. Стремленіе къ мистеріи тогда—стремле-

ніе искусства къ максимальной полнотѣ и силѣ своей. Но остается непонятнымъ, какъ сочетать стремленіе къ дифференціаціи въ предѣлахъ любой формы съ жаждой отыскать универсальную форму соборнаго творчества. И при такомъ освѣщеніи мистерія, объединяя важнѣйшіе формальные элементы искусствъ, de facto остается лишь одной изъ формъ искусства, потому что не могутъ раствориться въ ней безконечные элементы дифференціаціи творчества. А они то вѣдь составляютъ не малую долю очарованія.

Наконецъ, мистерію разсматриваютъ просто какъ синтезъ формъ искусства. Падаетъ окончательно при такомъ взглядѣ ея религіозный смыслъ. Она для насъ тогда только соединеніе формъ. Но органическое соединеніе, не будучи способнымъ включить плѣняющее насъ разнообразіе подробностей, но есть полное соединеніе формъ, полное же соединеніе необходимо механично. Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ эклектизмомъ въ его опаснѣйшей для искусства формѣ. Стремленіе искусства къ мистеріи въ такомъ случаѣ несомнѣнный и вѣрный признакъ упадка отдѣльныхъ творческихъ формъ.

Во всѣхъ случаяхъ тяготѣніе къ мистеріи, нося въ себѣ достаточные мотивы, вводитъ въ искусство, такъ сказать, контрабандой явно разлагающіе его яды, отъ которыхъ мы должны рѣшительно предостеречь.

Всѣ же современныя грезы о возрожденіи мистеріи несутъ въ себѣ одно несомнѣнно здоровое ядро: это желаніе перенести творчество красоты за предѣлы искусства. Такое желаніе прямо ведетъ къ преобразованію жизни до формы эстетическаго творчества. Граждане государства облекаются тогда санкціями свободныхъ художниковъ. Они—самоцѣль, а не орудіе государства. Свободный союзъ свободныхъ творцовъ въ принципѣ отожествляется необходимо съ нѣкоей новой, соборной и вселенской церковью, являя новый образъ жизни на землѣ. При такомъ отожествленіи стремленій къ мистеріи со стремленіемъ къ новой жизни, мы соприкасаемся съ областью ужъ окончательно не имѣющей ничего общаго съ существующими формами искусства. Музыкально звучитъ въ душѣ эта область, но пока она неопредѣлима словами. Нормы долга, только онѣ формально очерчиваютъ это кантовское цар-

ство цѣлей, а не искусство въ его теперешнемъ состояніи. Исканіе формы для мистеріи грозитъ неожиданно подчинить искусство чуднымъ ему морализирующимъ тенденціямъ.

„Мистерія, мистерія!“ еще вчера кричали въ нѣкоторыхъ кружкахъ. Кричали и подмигивали другъ другу. Дурманили другъ друга наркозомъ горячки, пожимали другъ другу руки: „Вы поняли?“—„Я понялъ!“ Доходило до смѣшныхъ подробностей въ Москвѣ. Ходили другъ къ другу, сиживали подолгу, говаривали о глубокомъ, обливая патокой сладкихъ словъ и нервныхъ вибрацій. Наконецъ въ одномъ домѣ оказалась просахаренной даже мебель; нельзя было садиться въ кресла: вездѣ липло.

Одно время мистеріальный наркозъ принялъ эпидемическія формы среди неожиданно высыпавшихъ, какъ сыпь на лицѣ, мистиковъ. Буддистъ во имя грядущей тайны братался съ христіаниномъ. Эстетъ обращался къ благотворительности, а соціалъ-демократъ писалъ стихи о горномъ благородствѣ немногихъ. Вотъ ужъ воистину гора родила мышь. Начинаешь понимать, что слово μυστήριον произошло отъ существительнаго μῦς (мышь), а не отъ глагола μύειν (молчать), ибо люди, провозгласившіе тайну дѣйственнаго молчанія, говорили объ этомъ на всѣхъ перекресткахъ, во всѣхъ гостиныхъ, во всѣхъ коридорахъ общественныхъ зданій.

Наконецъ, кто-то на вопросъ хозяйки дома: „Чаю?“ крикнулъ: „Чаю воскресенія мертвыхъ“. Кто-то неожиданно предложилъ облачиться въ бѣлыя одежды и возложить на себя вѣнки изъ розъ, кто-то выскакивалъ на общественную трибуну заявлять о приближеніи конца міра, затыкать революціонеру ротъ христіанскимъ братствомъ борьбы. Наконецъ, въ одномъ театрѣ поставили пьесу съ запахами.

Такъ рѣшительно и быстро пытались отвѣтить въ нѣкоторыхъ кружкахъ на призывный кличъ, раздавшійся съ запада, трагическимъ дѣйствомъ. Но вмѣсто игры святого безумія вокругъ священнаго козла проволоклись мистики въ довольно таки гнусномъ танцѣ—козловакѣ.

Многимъ изъ насъ принадлежитъ незавидная честь превратить самыя грезы о мистеріи въ козловакъ.

1906.

XV. Литераторъ прежде и теперь.

Въ порыжѣвшемъ пальтишкѣ, застрявшемъ на спинѣ, съ короткими рукавами, въ измятой продавленной шляпѣ, съ обитыми дождемъ и градомъ полями, съ волосами кипящими, въ вѣтрѣ изорванными на длинныя пряди, съ прижатымъ къ носу пенснэ, дрожащимъ въ разсѣянной рукѣ, озабоченно сѣменилъ литераторъ шестидесятыхъ годовъ по жизни русской. Забывчивый въ повседневномъ, брошенный въ вихри жизни идейной, разсѣянно-задушевный со всѣми и каждымъ, проникновенно источающій бисеръ рѣчи своей кудрявой даже передъ свиньями, готовый одинако произнести рѣчь и въ Петроградѣ, и въ Сапожкѣ, и въ богоспасаемомъ градѣ русскомъ Скотопригоньевскѣ *), проносящій честно идею гражданскую сквозь невзгоды жизни отечественной—таковъ онъ былъ, и—ахъ!—что ему было за дѣло до чеканки литературной формы! Онъ не заботился о формѣ изложенія своихъ мыслей; каждымъ шагомъ жизни своей онъ оформливалъ ихъ: начиналъ съ протеста противъ узъ деспотическихъ и кончалъ обязательнымъ турнэ по Сибири, направляемый въ мѣста удаленныя, откуда пріѣзжалъ усмиренный, грустно-разсѣянный, съ дрожащими руками, съ устами скорбно-опущенными, но съ юношеской лазурью въ мечтательныхъ очахъ, но съ вѣрой сугубой въ идею свою.

Былъ плодовитъ литераторъ былого времени до чрезвычайности: онъ умиралъ, отпечатавъ томъ 50-тый полнаго собранія твореній своихъ и, справивъ семидесятилѣтній юбилей подъ громъ музыки, въ пѣнѣ рѣчей дружественныхъ и шампанскаго—сходилъ въ могилу лучистый, пресвѣтлый; появлялся портретъ его на страницахъ журналовъ и посмертные завѣты. О, сколько завѣтовъ воздвигнуто передъ нами, какъ тріумфальныя, истинно-либеральныя, истинно-честныя арки

---

*) Сей градъ должно внести въ географію Россіи послѣ Достоевскаго. (См. „Братья Карамазовы“).

свѣтлой личностью литератора. Пусть говорятъ соціалъ-демократы, что либеральныя тріумфальныя арки сооружены изъ дранокъ и разукрашены кумачемъ,—о, что до того! Шелкъ и парчу усматривалъ русскій литераторъ въ либеральномъ кумачѣ своей идеи. Онъ честно выстрадалъ право себѣ развѣять надъ нами свое кумачевое знамя, и не его вина, что кумачъ полинялъ. Но сколько грузовъ сумѣлъ онъ взвалить на поклонниковъ, превратя ихъ изъ людей свободныхъ въ людей вьючныхъ. И доселѣ плетутся среди насъ стада запоздалыя благородныхъ верблюдовъ, падающихъ подъ бременемъ завѣтовъ. О, и хитрецъ же былъ этотъ, со всѣми проникновенный, со всѣми добрый литераторъ русскій, что сумѣлъ заставить тащить насъ много хлама. Недаромъ наивные глаза его щурились на каждаго, и палецъ его знаменательно, наставительно трясся предъ каждымъ носомъ: такъ увѣренъ онъ былъ, что обладатель каждаго носа на плечи свои любой завѣтъ гостепріимно взвалитъ *). И взваливали. И несли. И влеклись по жизни русской неудачными тѣнями. И когда верблюдъ или верблюдица приносили свою кладь къ мѣсту назначенія, т.-е. исполняли завѣтъ, онъ оказывался хламомъ предъ свѣтомъ истинной науки и искусства. Многихъ деспотично убивала свѣтлая личность русскаго литератора, возсѣдавшаго на тронѣ изъ всѣхъ 50 томовъ твореній своихъ. Часто душилъ разсѣянный литераторъ своихъ поклонниковъ, но самъ онъ былъ всегда человѣкомъ. Если хотите, онъ былъ прекрасенъ, когда наводнялъ ежемѣсячно какой-нибудь толстый журналъ своими толстыми статьями.

Не то современный писатель: часто—это мальчишка, но уже относительно прекрасно чеканящій форму, особенно по сравненію со свѣтлой личностью добраго стараго времени, у которой, при всѣхъ своихъ сѣдинахъ въ отношеніи къ литературной работѣ, молоко на губахъ не обсохло по сравненію съ современнымъ писателемъ. Современный писатель пишетъ немного: зато онъ ловко выдѣлываетъ свой литературный то-

*) Про Юрьева разсказывали, что онъ въ разсѣянности читалъ гдѣ-то ночью на площади, въ Москвѣ, оборванцамъ свои переводы Шекспира (кстати сказать, плохіе), полагая, что это его знакомые, пока не хватился часовъ.

варъ всѣми усовершенствованными средствами техники. Онъ, такъ сказать, ловкій поставщикъ механическихъ издѣлій духа; прежній литераторъ былъ поставщикомъ сырья: бывало, вагонами возилъ онъ зерна истины, чтобъ затѣмъ тысячи чернорабочихъ сѣяли добрыя зерна истины въ безпредѣльныхъ нивахъ пространствъ отечественныхъ. Современный писатель выдѣлываетъ для немногихъ шелка и атласы, а шелкъ, какъ извѣстно, стоитъ дорого.. Писатель добраго стараго времени плакалъ отъ вдохновенія, когда писалъ, изливаясь въ сотняхъ тысячъ печатныхъ, жидкихъ, подчасъ глупыхъ, страницъ; современный писатель хорошо дѣлаетъ книги, пропитывая ихъ острыми приправами: соей, перцемъ. Не осилить сразу этихъ сжатыхъ дорогихъ издѣлій духа. Надо много перечитывать.

Но современный писатель не человѣкъ: онъ отмѣченъ роковой печатью мертвенности. Завидѣвъ развѣвающіеся власы, изъ-подъ которыхъ тряслось пенснэ на широкомъ носѣ, власы, влекомые всей маститой, сутулой (непремѣнно сутулой!) фигурой, хлюпающей калошами по непролазной грязи любого провинціальнаго городка, прежде совершенно правильно заключалъ обыватель: „Пострадавшій литераторъ!“ Завидѣвъ блѣдно-юный трупикъ, съ небрежнымъ, бритымъ лицомъ,— трупикъ, припахивающій разложеніемъ, но въ безукоризненномъ смокингѣ, вы скажете теперь: „Опереточный пѣвецъ!“ И можете ошибиться: это, пожалуй, окажется эстетъ, стяжавшій чуть-ли не европейскую извѣстность въ извѣстныхъ кружкахъ. Если это писатель, то, во всякомъ случаѣ, мастеръ своего дѣла. Если вы поспѣшно заключите что-либо объ умственныхъ способностяхъ поразившаго васъ типа или объ его начитанности—не спѣшите высказывать своихъ заключеній: сравните писателей обоего типа, когда они столкнутся лицомъ къ лицу въ литературномъ спорѣ. Не удивитесь, если трупообразный, тлѣнообразный эстетъ загонитъ въ тупикъ большого, длинноволосаго, юбилейнаго старца, внезапно открывъ убійственный артиллерійскій огонь по драночнымъ и кумачевымъ завѣтамъ. Выслушайте потокъ цитатъ, который выкинутъ мертвенными устами литературнаго юноши, и вы увидите, что маленькая, злая шавка загонитъ большого,

добродушнаго вола туда, куда Макаръ телятъ не гоняетъ. Конечно, не всегда это такъ, и въ словахъ моихъ есть доля шаржа. Но я хочу подчеркнуть рѣзче различіе между писателемъ добраго стараго времени и писателемъ-декадентомъ, какъ наиболѣе типичнымъ выразителемъ художественныхъ завѣтовъ нашего времени.

Дѣло въ томъ, что писатель прошлаго былъ человѣкомъ. Оттого-то родъ занятій мгновенно клалъ отпечатокъ на его жизнь (онъ и ходилъ, какъ писатель, и одѣвался, и ѣлъ, какъ писатель, онъ и влюблялся, какъ писатель). Современный писатель прежде всего — писатель, а не человѣкъ, если онъ хочетъ угоняться за всѣми ухищреніями литературной техники. Счастье, жизнь, музыку жизней безжалостно, грубо истопчетъ онъ для своего стиха. Нельзя себѣ вообразить, что способенъ продѣлать современный писатель надъ „святое-святыхъ" души своей во имя литературы. Для него литературная жизнь есть жизнь. Оттого-то онъ такой мертвенный въ жизни, такой неинтересный, какъ человѣкъ. Если онъ смѣшивается съ жизнью, то не какъ исключительная личность, а какъ единица. Въ жизни живой часто онъ — цифровое обозначеніе и больше ничего. И въ жизненныхъ потребностяхъ — та же механизація (ѣстъ, какъ всѣ, одѣвается, какъ всѣ, влюбляется, какъ всѣ).

Писатель стараго времени часто глубоко занимателенъ въ жизни и интересенъ въ книгѣ. Писатель современный весь въ книгѣ; въ жизни онъ — маріонетка, манекенъ.

Не опредѣлю, хорошо или дурно, что жизнь не соединена съ литературой. Часто мнѣ видится здѣсь только ужасъ, только отчаяніе. Жизнь или литература? Вотъ вопросъ, который предстоитъ разрѣшить художникамъ-мастерамъ своего дѣла, сознавшимъ свою связь съ учеными. Если литература продуктъ аналитической способности человѣка, то никакое единеніе съ жизнью для нея невозможно. Вотъ почему всѣ грезы о соборномъ творчествѣ, возникшія въ современной литературѣ, или суть литературныя индивидуальныя грезы, не имѣющія подъ собой никакой почвы, или знаменуютъ собой отреченіе отъ литературы во имя жизни. Жизнь и литературное творчество несоизмѣримы. Вотъ по-

чему грезы о соборномъ творчествѣ знаменуютъ собою начало кризиса, который должна пережить литература, или свидѣтельствуютъ объ оскудѣніи литературы вообще. Но искусство есть часть культуры. Кризисъ литературы есть показатель кризиса современныхъ формъ искусства, т.-е. кризиса культуры. Но гдѣ у насъ новая культура, могущая явиться на смѣну нашей, вѣками выстраданной культурѣ? Ея нѣтъ.

Не преждевременны ли теперь всѣ грезы о соборномъ творчествѣ, возникшія на почвѣ крайняго индивидуализма?

1906.

XVI. ХУДОЖНИКИ ОСКОРБИТЕЛЯМЪ.

Мы, художники, къ вамъ, оскорбителямъ, обращаемъ слово.

Вы видѣли наши сны. Вы питались нашей плотію. Вы пили нашу кровь. Вы обратили въ приправу къ прѣснымъ днямъ вашимъ наши крестныя мученія, нашъ неугасимый огонь, наши чистыя молитвы. Наша проливаемая кровь закипала огнемъ творчества: передъ вами мы обнажали кровь.

Въ лучшемъ случаѣ вамъ нравился только вкусъ нашей крови.

Нынѣ бросаемъ вамъ наше презрѣніе, нашу ярость, наше негодованіе. Кровь наша, оскверненная вами, о мщеніи вопіетъ! Не по смѣлости, не самовосхваленія ради,—ради братій, еще не истерзанныхъ вами, къ вашимъ ногамъ бросаемъ нашу скромность. Пора строителю храма возопить такъ, какъ ему подобаетъ.

Доколѣ еще прислуживать вашей мерзости, доколѣ быть шутомъ вашей пустоты, посмѣшищемъ вашего ничтожества, рвотнымъ камнемъ вашей пресыщенности — созидателю цѣнностей?

Я веду рѣчь не о народѣ. Не тѣ, на комъ лежитъ ярмо отростившихъ себѣ жиръ пустого бѣшенства, враги намъ, а а вы, вы, называющіе себя друзьями художника.

Вы не созидатели общественности — вы, эстеты, друзья наши, любители красоты. Вы имѣете наглость насъ защищать, когда уставшій партійный труженникъ не удосужится насъ понимать и обращаетъ на насъ слова, полныя хулы и гнѣва. Мы, художники, безгнѣвно, безропотно приемъ хулы ихъ, потому что они въ простотѣ своей не вѣдаютъ, что творятъ. Намъ невыносимо тогда, когда вы, паразиты, до тошноты напившіеся нашей кровью, пятнаете слюной похвалы наши чистыя ризы.

Вѣрю, что въ всесвѣтломъ, грядущемъ градѣ мы встрѣтимся лицомъ къ лицу и съ работникомъ, и съ оратаемъ землянымъ, и съ жнецомъ нивнымъ. И не словомъ, не слюной пресыщенности, какъ съ вами, увѣнчается нашъ союзъ, а дѣлами строительства.

Тѣмъ, кто спитъ цѣломудренно въ тѣ дни, когда вы умираете отъ пресыщенности, мы скажемъ: „Ангелъ миренъ и безмятеженъ, хранитель душъ, да будетъ вамъ посланъ въ день, когда проснутся малые сіи!“

На васъ, какъ бы вы себя ни называли,—на васъ опрокинули мы слово наше строгое, слово ярости. Когда вы называли себя друзьями нашими, мы вѣрили вамъ. Мы показали вамъ язвы наши. Но вы первые надругались надъ нами за то, что мы въ скромности говорили съ вами, закрывая отъ васъ божественный даръ, намъ ниспосланный,—говорили какъ человѣкъ съ человѣкомъ, а не какъ Богъ съ малосмысленной тварью.

Вы, будучи развратны, еще и чванитесь передъ нами, говоря, что вы—начетчики благородства и морали. Да,—того благородства и той морали, которыя съ такимъ удобствомъ покрываютъ вашъ душевный смрадъ. Знаемъ васъ и любовь вашу къ искусству, и безкорыстное соболѣзнованіе мукамъ художника, ласку вашу, крокодиловы слезы ваши—слезы сладострастной жестокости вашей.

Знаемъ васъ, имевующіе себя друзьями художника!

Нынѣ бросаемъ въ лицо вамъ бисеръ нашего презрѣнія: примите и топчите.

Были дни. Мы были съ вами. Вы не увидѣли насъ подъ личиной обыденнаго, которую мы всегда умѣло надѣваемъ предъ вами. Вы сказали: „Они такъ же ничтожны, какъ и мы“.

Но когда вы ругали васъ, или когда хвалили изъ пустоты небытія вашего, никогда не могли вы понять, что каждая новая ступень, каждое новое слово рождаются изъ грудъ прочитанныхъ, разобранныхъ, сожженныхъ, и вновь возсозданныхъ скрижалей познанія, изъ моря восторговъ и слезъ, вамъ невѣдомыхъ. Къ вѣчнымъ жемчужинамъ духа относились вы, какъ къ новымъ сортамъ сигаръ, или какъ къ новой тряпкѣ благородной развратницы.

Какъ смѣете вы хотя бы цѣнить насъ! Вашъ удѣлъ—съ любопытствомъ пресыщенныхъ смотрѣть на то, чего вовѣкъ вамъ не создать. Идите себѣ въ циркъ: паяцъ сумѣетъ кувыркаться лучше насъ. Столько же основаній вамъ учиться у художника, сколько въ циркѣ или въ публичномъ домѣ. Вѣдь восторгъ тишины, вамъ невѣдомой, только средство еще на одинъ ладъ подразнить вашу съ жиру да съ бездѣлья нѣжную чувствительность. Знайте, что когда, сонно икая, вы хвалите художника, а тотъ любезно улыбается вамъ въ отвѣтъ, онъ влагаетъ въ улыбку свою вѣчную анаѳему вамъ и дѣтямъ вашимъ.

И все-таки въ жалкихъ потребностяхъ вашихъ вы всѣмъ обязаны художнику. Если вы—эстетъ или эстетка и гутируете природу, вы гутируете только то, что пережито художникомъ. Въ собственныхъ переживаніяхъ вы жуете старую эстетическую жвачку.

Но когда вы подумаете, что все поняли изъ того, о чемъ говоритъ вамъ художникъ, вы жестоко ошибетесь, потому что никогда не испытаете вы крестныхъ мукъ, которыя даютъ художнику право видѣть то, что онъ видитъ.

Присосавшись къ художнику, вы присваиваете и себѣ это право, но пользоваться имъ не умѣете вы: ваша безпомощность обнаруживается всякій разъ, когда слюна эстетической пресыщенности начинаетъ сочиться изъ подлыхъ устъ вашихъ на его чистую порфиру.

Такъ хотите вы запятнать то, что не вами открыто. Но знайте, что нечистота ваша къ вамъ возвратится, а порфира

художника послѣ слезъ восторга и творчества только чище заблеститъ отъ вашихъ гнусныхъ надругательствъ. Таковы вы—бездарные друзья художника и оскорбители его священства.

Если вы въ часы досуга брали на прокатъ душевную глубину у художника, ступени которой онъ года проходилъ, проливая отъ васъ тайно пречистую свою кровь, если вы извнѣ, какъ попугаи, повторяли ему принадлежащія, ему одному изнутри вѣдомыя слова, и потомъ съ нимъ начинали спорить, неужели не знали вы, что, пока говорили съ нимъ какъ съ ровней, онъ видѣлъ въ васъ только паразита, разбухшаго на полѣ его зрѣнія потому, что паразитъ насосался творческой крови?

Прочь съ дороги!

Не диктуйте художнику того, что вы отъ него же узнали — прочь съ дороги!

Если вы проводите свои дни въ суетливыхъ занятіяхъ, будучи спицей въ колесѣ распадающагося рыдвана и въ минуту усталости станете вдыхать едва уловимый для васъ ароматъ изъ букета „звуковъ сладкихъ и молитвъ", знайте, что только художникъ, котораго вы такъ опозорили, золотитъ пустые, безрадостные дни вашего прозябанія, ненужнаго и даже вреднаго для большинства угнетенныхъ и сирыхъ.

А съ какой льстивой заботливостью глядите вы въ лицо художнику, съ какой жадностью составляете вы коллекцію изъ всѣхъ вольныхъ и невольныхъ прегрѣшеній художника, чтобъ потомъ злорадно шептать у него за спиной: „Онъ такъ же подлъ, какъ и мы, онъ такъ же ничтоженъ, какъ мы".

Неправда: вы всѣ готовите ему паденіе, превращая и безъ того тернистый путь его въ адъ кромѣшный. Но въ паденіи своемъ художникъ остается царемъ. И порфиры не совлечете съ него: она на немъ почіетъ, какъ заря на деревьяхъ.

Художникъ — большой дубъ, могучій. Не сразу его одолѣешь.

Вы подъ дубовой кроной красоты не разъ подбирали желуди творчества, устраивая подъ гостепріимною тѣнью искусства хлѣвъ разврата. Вы клыками своими рыли ямы крѣпкому дереву—скажите, часто ли видѣли вы, какъ валятся дубы?

А если съ трескомъ надъ вами рушится дубъ, въ страхѣ бѣжите вы прочь отъ него и только издали, когда минуетъ опасность, самодовольно хрюкаете вы: „Онъ больше не упирается въ солнце: онъ теперь, какъ мы, на землѣ"... Знайте же, что отъ желудей пойдетъ новая поросль. Она такъ весело закачается подъ солнцемъ. А ваше отродье такъ и останется отродьемъ свинымъ.

Вы говорите намъ, что мы ругаемъ другъ друга, что мы не цѣнимъ вѣчное въ насъ. Это неправда: если мы посылаемъ другъ другу упреки, идущіе прямо отъ сердца, эти упреки звучатъ для насъ не тѣмъ, что способны прочитать въ нихъ ваши низкія сердца. Въ минуту рѣшительную только художникъ художнику, что бы ни раздѣляло ихъ, всегда сумѣетъ подать братскую руку. Мы можемъ другъ друга вовремя порицать, потому что сумѣемъ мы другъ другу вовремя поклониться.

А вы—вы, зависящіе отъ насъ во всемъ самомъ нужномъ,—сумѣете ли вы въ рѣшительную минуту обмыть наши усталыя отъ странствій ноги, чтобъ утереть ихъ власами вашими?

Прочь отъ насъ, блудные вампиры, цѣпляющіеся за насъ и въ брани, и въ похвалѣ своей, — не къ вамъ обращаемся мы со словомъ жизни, а къ дѣтямъ. Мы завѣщаемъ имъ нашу поруганную честь, наши слезы, наши восторги; предъ ними готовы мы предстать на страшный судъ, потому что во имя ихъ мы созидали.

Вы только мѣшаете намъ; въ лучшемъ случаѣ, вы присасываетесь къ намъ своими душонками, силясь насъ опустошить: такъ хочется вамъ исподтишка получить хоть каплю нашей творческой крови.

Мы, художники, посылаемъ вамъ наше неугасимое проклятіе нынѣ и присно, и во вѣки вѣковъ. Аминь.

1906.

XVII. ВОЛЬНООТПУЩЕННИКИ.

Совершилось: покрыли грязью новую литературу русскую. Совершилось: нивы ея печальны, грязны; и мы не видимъ ея вершинъ, не видимъ; но онѣ есть: вершины есть. Вершины опять видны теперь: видны тѣмъ, кто душой переболѣлъ позоръ, которымъ покрыли русское молодое искусство позавчерашніе его враги, его вчерашніе рабы, его сегодняшніе вольноотпущенники.

Совершилось!

Что было бы, еслибъ горныя вершины мы сравняли съ низинами? На нѣсколько футовъ приподнялся бы средній уровень. Что было бы, если восхожденіе на Эльбрусъ было бы незамѣтно? Ставъ на вершинѣ, мы все же низину увидали вокругъ себя. Такова низина новѣйшей литературы русской: сидящіе въ болотѣ—какъ бы на вершинѣ; стоящіе вверху—какъ бы въ болотѣ. И даже наоборотъ: вершины опредѣляютъ подчасъ по отрицательному рельефу: и болото эпигоновъ символизма оказывается высочайшимъ кряжемъ новаго искусства.

Совершилось!

Если мы принимаемъ, скажемъ, Мережковскаго, Бальмонта, Иванова, Брюсова, Сологуба, Гиппіусъ, Ремизова и Блока, отчего бы намъ не принять Рославлева, Я. Година, Вл. Ленскаго и всевозможныхъ „башкиныхъ“? Если звѣзда первой величины—Андреевъ, то, о, безъ сомнѣнія—первой величины и Зайцевъ, и Дымовъ, и Каменскій, и Арцыбашевъ. Если поэтъ А. Блокъ, то чѣмъ не поэты, напримѣръ, Стражевъ и Новиковъ? Въ дѣтствѣ я читывалъ Авлина. О, и Авлинъ, и Авлинъ поэтъ тоже!

Вотъ такъ идиллія! Всѣхъ читаютъ, всѣми довольны, обо всѣхъ спѣшно составляются „Календари писателей“; скоро Стражевъ и Годинъ, пожалуй, справятъ свой юбилей, а ихъ другъ-критикъ разскажетъ, изъ какихъ блюдъ состоялъ юбилейный обѣдъ „высокодаровитыхъ“. Надо всегда уважать критика, а то можно его и оскорбить.

Нынче талантъ окруженъ ореоломъ изъ рабовъ. Рабъ знаетъ, что любезнѣйшаго изъ друзей патронъ отпускаетъ на волю. А вольноотпущенникъ въ наши дни—это первый претендентъ на литературный тронъ патрона. Объ этомъ постарается и патронъ, и его критика. Объ этомъ позаботится самъ вольноотпущенникъ. Потому что, какъ же иначе? Вольноотпущенникъ накупитъ себѣ рабовъ. У вольноотпущенника будутъ свои вольноотпущенники.

И такъ далѣе, и такъ далѣе.

Отсюда мораль: не отпускай на волю рабовъ—не правда ли? Нѣтъ, не правда: не имѣй рабовъ, не останавливайся въ покоренной странѣ, оставайся воиномъ вольнымъ: все впередъ, все впередъ.

Все впередъ.

А то произойдетъ съ воинами всякаго движенія то, что произошло съ нѣкоторыми борцами за символизмъ, расположившимися лагеремъ въ завоеванной области. Воины превратились въ царей: ихъ окружили рабы; но первый вольноотпущенникъ оказался и первымъ тираномъ, свергнувшимъ завоевателя.

Посмотрите на молодую русскую литературу: каждый мѣсяцъ восходитъ въ ней новая звѣзда; и въ слѣдующій мѣсяцъ она закатывается. Легко восходитъ и легко ниспадаетъ: это все потому, что въ новѣйшей литературѣ русской уже нѣтъ почти воиновъ: есть вольноотпущенные рабы и вольноотпущенники вольноотпущенниковъ.

Какъ вольноотпущеннику завоевать тронъ? О, пусть только пожимаетъ онъ всѣ грязныя руки, къ нему протянутыя! Но вольноотпущенника не надо учить: онъ все знаетъ самъ. Какъ бывшій рабъ, онъ хитеръ, ловокъ, мстителенъ; онъ догадливъ и прикидчивъ; изучилъ всѣ ужимки господина, накралъ его одежды и драгоцѣнности, выступаетъ на литературной аренѣ въ маскѣ аристократизма; вотъ онъ разсказываетъ о себѣ рабу-біографу (будущему вольноотпущеннику): „У меня есть только пара брюкъ. Я люблю свою жену, а пишу все о свободной любви. Рюмочку водки, г-нъ біографъ... Н-да. Я ничему не учился. Меня выгнали изъ гимназіи. Это звучитъ гордо, потому что жизнь—башня, на которую я всхожу... Еще рюмочку, г-нъ критикъ“.

И такъ далѣе, и такъ далѣе.

И рабъ-критикъ (будущій вольноотпущенникъ) пишетъ: „У нашего высокоталантливаго Z. есть пара брюкъ. Это звучитъ гордо. Это надо понимать метафорически".

И такъ далѣе, и такъ далѣе.

Таковъ вольноотпущенникъ лицомъ къ критику и читателю. Перваго онъ подкупаетъ, второму онъ бросаетъ пыль въ глаза. Критикъ, сообразивъ, что съ нимъ возможна афера, что его можно поднять и на признаніи его построить литературную школу, чтобы подъ флагомъ ея всплыть самому,— критикъ перебѣгаетъ отъ патрона къ вольноотпущеннику, свергаетъ патрона, сажаетъ на тронъ вчерашняго раба. Такъ восходитъ новая литературная звѣзда. Такъ выбирается критикой калифъ на часъ изъ рабовъ: свободный самъ завоюетъ себѣ калифство. Такова дутая стремительность новой литературы русской, новое ея рабство, жалкое ея униженіе. Таковъ вольноотпущенникъ, обращенный лицомъ къ читателю и критику.

Не таковъ онъ, обращенный лицомъ къ патрону, пока этотъ патронъ еще нуженъ ему. Изъ-подъ маски величія сладенькой улыбается онъ улыбкой патрону, ежеминутно убѣгая къ нему за кулисы литературной арены пожать дражайшую руку: „Нижайшее вамъ, дражайшій: вашими молитвами живъ, вашими харчами сытъ, обутъ, одѣтъ".

И такъ далѣе, и такъ далѣе.

Потомъ снова выбѣгаетъ на арену кричать: „Я—я—я... Ничему не учился, ничего не знаю. Пара брюкъ. Звучитъ это гордо"...

И такъ далѣе, и такъ далѣе.

„Время Господне, благопріятное" могъ бы сказать любитель спорта. На авансценѣ литературы русской теперь всякій спортъ. Литераторъ-спортсмэнъ, поэтъ-клоунъ заслонили дѣйствительныя высоты современнаго творчества. А тамъ, на высотахъ, стоятъ попрежнему воины движенія, побѣдоносно поднявшіе знамя символизма. Фаланга бойцовъ прошла впередъ и скрылась. А вотъ за ней потянулся обозъ войска. Литературный обозъ всякаго движенія изобилуетъ гешефтъ-махерами. Горе воину, отставшему до обоза: здѣсь ждетъ

его тронъ и вѣнецъ царскій. Но вѣнецъ царскій—это дурацкій колпакъ, которымъ увѣнчаетъ вольноотпущенникъ вчерашняго воина, сегодняшняго патрона литературнаго обоза.

Впереди идутъ львы движенія, нападающіе на враговъ; сзади проходятъ жадные шакалы и гіены, терзающіе трупы павшихъ воиновъ.

Еще вчера небольшая фаланга символистовъ, сгруппированныхъ вокругъ незабываемаго „Міра Искусства“, а потомъ вокругъ „Новаго Пути“, побѣдоносно прошла сквозь строй литературныхъ враговъ, встрѣтившихъ ее улюлюканьемъ и тучей язвительныхъ стрѣлъ. Посмотрите теперь: гдѣ твердыни вчерашнихъ враговъ? Ихъ просто нѣтъ Фаланга прошла впередъ. Она жива и теперь: изъ ея рядовъ выйдутъ и новые борцы. Но за ней потянулъ *обозъ*, кричавшій въ уши павшимъ, теперь безвреднымъ, врагамъ о томъ, что „красота—красива“, „искусство—свободно“. И если этотъ *обозъ* принимаетъ читатель, еще не вполнѣ освѣдомленный въ ходѣ развитія новаго искусства, за новаторовъ, мы должны ему напомнить, что это все не львы движенія, а трусливыя гіены, упражняющія свою храбрость надъ трупами. Вчера эти гіены были врагами движенія, немного позднѣе онѣ стали его рабами: жалко прятались въ кустахъ, когда тутъ проходили львы; теперь они празднуютъ не ими совершенную побѣду, эти вольноотпущенные рабы, скаля зубы уходящимъ отъ нихъ вдаль воинамъ движенія. Они храбры: они отрицаютъ и вчерашнихъ враговъ модернизма, готовы отрицать и тѣхъ, у кого они же накрали свои лозунги. Но отрицаютъ они исподтишка. При встрѣчѣ съ воиномъ, *обернувшимся назадъ*, они быстро прячутся въ кусты.

Воистину—это на волю отпущенные рабы тѣхъ слабовольныхъ воиновъ, которые соблазнились лестью покоренныхъ.

Но воинамъ чужда похвала, какъ чуждо имъ непризнаніе. Воинъ обнажаетъ свой мечь за любезную ему идею, не ожидая ни брани, ни похвалы за свой подвигъ. Воинъ неутомимъ. Онъ всегда на стражѣ: у него звѣздное небо въ груди и мечъ, обнаженный за звѣздное небо.

Мы, символисты, не знаемъ литературныхъ паяцевъ, блудливыхъ кошекъ и гіенъ, поѣдающихъ трупы павшихъ враговъ.

Если они говорятъ, что и они—символисты, они лгутъ; мы прогнали отъ себя эту толпу праздныхъ паяцевъ. Собравшись на почтительномъ разстояніи отъ насъ, они оглашаютъ воемъ ниву литературы русской, предавая завѣты, наворованные у насъ.

Пусть ихъ принимаютъ за насъ. Пусть совершаютъ они свою литературную карьеру отъ имени движенія, намъ любезнаго: будетъ часъ, когда очнутся они между молотомъ и наковальней. Наковальней окажется для нихъ широкій кругъ читателей, слегка заинтересованный современнымъ искусствомъ, который они водятъ за носъ. Молотомъ окажемся для нихъ мы, воины, которымъ недорога карьера, ненужна слава, нестрашно порицаніе; молотомъ окажемся мы, ветераны символизма; мы защищаемъ свое знамя нашимъ мечомъ, какъ отъ внѣшнихъ враговъ, такъ и отъ враговъ внутреннихъ.

Если не испугались мы нѣкогда враговъ, конечно, не испугаемся оравы обозниковъ, закравшихся въ наши ряды. Многіе ли изъ обозниковъ держали въ рукахъ мечъ завоевателей?

1908.

XVIII. ЛЮДИ СЪ „ЛѢВЫМЪ УСТРЕМЛЕНІЕМЪ".

Политическое пробужденіе страны вызываетъ наружу скрытыя силы творческой энергіи. Артезіанскія воды, вырываясь изъ-подъ земли, бьютъ фонтаномъ. Но не слѣдуетъ забывать, что первое время онѣ бьютъ грязью. Эта грязь—земная косность, которая была и останется косностью. Не попади она въ струю артезіанскихъ водъ, она никогда не взлетѣла бы.

А вотъ удобный моментъ, и она возносится вверхъ. Мы знаемъ: вода очистится, грязь ниспадетъ, но въ бурный мо-

ментъ всеобщаго пробужденія самосознанія въ Россіи, вмѣстѣ съ чистой струей организованныхъ партійныхъ выступленій, вмѣстѣ съ возможностью сказаться тѣмъ, кто потаенно вынашивалъ боль и униженіе, взлетаютъ вверхъ струи артезіанской грязи.

Въ настоящее время и въ области соціальныхъ отношеній, и въ области искусства особенно развилась эта грязь, и я поэтому считаю необходимымъ высказаться объ особомъ сортѣ людей, засоряющихъ чистыя струи освободительнаго движенія (все равно, въ чемъ бы оно ни сказалось: въ политикѣ, въ искусствѣ и т. д.). Въ противоположность партійнымъ и безпартійнымъ лѣвымъ, занимающимъ опредѣленную позицію, я могу характеризовать эту категорію людей, какъ людей съ „лѣвымъ устремленіемъ" вообще.

Что такое человѣкъ съ „лѣвымъ устремленіемъ" въ обыкновенное время?

Попробуйте составить програму изъ безтолковыхъ обрывковъ его мыслей о политикѣ, философіи, наукѣ, искусствѣ: передъ вами, въ лучшемъ случаѣ, окажется октябристъ; эстетическіе вкусы его неопредѣленны и шатки: дай Богъ ему хоть бочкомъ подойти къ Чехову; философіи у него не отыщете: въ наукѣ читалъ о Дарвинѣ по Ромэнсу, — и слава Богу.

И вотъ, отъ природы косный, онъ попадаетъ въ артезіанскую струю бьющихъ водъ. Онъ испуганъ. Потомъ присмотрится: „Дѣло, батюшка мой, совсѣмъ не страшное: когда-то тамъ правнуки доживутъ до обобществленія орудій производства".

И вотъ, онъ спокойно взлетаетъ въ артезіанской струѣ. И, какъ прежде онъ косно лежалъ подъ землей, такъ и теперь онъ косно летитъ вверхъ и влѣво.

Въ немъ не на шутку развивается лѣвый паѳосъ. Не удивительно, если онъ соціалъ-демократъ.

Но вотъ фракціонная борьба, меньшевики:—Э, да тутъ все разговоры о прибавочной цѣнности! Нѣтъ, „коль рубить, такъ ужъ съ плеча". Онъ, конечно, большевикъ.

Вотъ онъ бѣгаетъ по своимъ знакомымъ и, потрясая пальцемъ, не на шутку пугаетъ ихъ своей крайностью. „Нашъ

то Иванъ Ивановичъ,—кто думалъ, что онъ такой опасный человѣкъ? Шумитъ, братецъ, шумитъ“.

Но далѣе...

Иванъ Ивановичъ понялъ „шикъ“ своего шумнаго поведенія въ гостиныхъ; онъ развиваетъ быстро столь мощное „лѣвое устремленіе“, что его ужъ нельзя остановить.

И онъ летитъ къ лѣвому горизонту, обгоняя на ходу и Штирнера, и Бакунина. „Бакунинъ,—что Бакунинъ! Чулковъ—вотъ въ чемъ сила!“

Такъ Иванъ Ивановичъ становится мистическимъ анархистомъ. Такъ благополучно прибылъ онъ къ предѣлу возможной лѣвости. Но „устремленіе“ его ничѣмъ не питается, и бѣдный Иванъ Ивановичъ все еще испытываетъ лѣвый голодъ; все кажется ему компромиссомъ, и вотъ онъ проваливается за горизонтомъ.

Онъ пересѣкъ всѣ оттѣнки политической группировки, весь спектръ красокъ—отъ фіолетоваго до краснаго: дальше не отъ чего краснѣть. И Иванъ Ивановичъ чернѣетъ. Онъ теперь инфракрасный *).

Онъ вступилъ на путь борьбы съ реакціонными силами у себя въ кабинетѣ (ну, скажемъ, воевалъ съ мухами). Тамъ же боролся онъ и съ буржуазіей вообще. Тамъ же ниспровергалъ онъ государство во имя человѣчества. Тамъ же понялъ онъ реакціонную силу человѣчества и возсталъ на человѣка.

Тамъ, наконецъ, онъ боролся съ міромъ, восклицая, что міръ во злѣ лежитъ.

Его программа-минимумъ—послѣднее кощунство. (Не менѣе, о, не менѣе!)

Встрѣчаетъ его на улицѣ кадетъ: „Отчего вы не принимаете участія въ выборной агитаціи?“ „Бойкотирую Думу“.

Потомъ его встрѣчаетъ крайній лѣвый: „Отчего не заходите?“ „Отрицаю всякую организацію, всякій партійный гнетъ: признаю только хаосъ“.

Потомъ встрѣчаетъ его анархистъ: „Вы бы, того...“ И получаетъ гордый отвѣтъ: „Вы еще говорите „да“ человѣ-

*) Лѣвѣе красныхъ лучей въ спектрѣ начинаются инфракрасные лучи (тепловые), невидимые глазомъ.

честву, а я—„нѣтъ“. Изъ „нѣтъ“ непримиримаго слѣпительное „да“.

Сидитъ дома. Изучаетъ „333 объятья“ (реализація послѣдняго кощунства). Презрительно посмѣивается изъ окна: а подъ окнами еврейскій погромъ. Но вступиться, поддержать тактику человѣчества—пойти на путь компромисса: онъ слишкомъ для этого лѣвъ и сознателенъ. Всѣ эти соціалисты и анархисты безсознательно лѣвы, а онъ лѣвъ сознательно.

Онъ слишкомъ лѣвъ для міра вообще, слишкомъ красенъ—инфракрасенъ. „Онъ черенъ,“—сказали бы эти „умѣренные большевики“.

Наконецъ, вы встрѣчаете его теократомъ: „Слѣпительное „да“ родилось изъ моего непримиримаго „нѣтъ“. Я пережилъ конецъ міра, умеръ и воскресъ, живу на новой землѣ, подъ новымъ небомъ“. Вы ждете, что отъ лица его исходитъ райское сіяніе. О, нѣтъ: онъ сіяетъ для себя самого. Его вы увидите за чаемъ въ бренномъ образѣ міра сего.

Тщетно вы будете его искать на лѣвомъ горизонтѣ.

„Лѣвое устремленіе“ прокатило его мимо насъ и провалило за горизонтъ.

Если онъ и взойдетъ теперь, то только справа. Онъ опишетъ, какъ солнце, кругъ.

И въ періодъ политическаго затишья вы встрѣтитесь съ Иваномъ Ивановичемъ, восхваляющимъ Плеве, какъ великаго инквизитора, и читающимъ лекціи о „Кладезѣ истины“, о папѣ и т. д.

Иванъ Ивановичъ, сдѣлайте милость, будьте поправѣе, не устремляйтесь за горизонтъ, вступите въ компромиссъ и хотя бы соціализмъ не ругайте!

Воюйте съ міромъ у себя въ кабинетѣ (ломайте стулья, или—ну, хоть обнимайтесь съ кѣмъ угодно), но оставьте въ покоѣ общественность! Она далеко не такъ лѣва, какъ вы. Гдѣ ей, бѣдной, поспѣвать за вами?

Если въ политикѣ передъ нами примѣры слишкомъ бурнаго „лѣваго устремленія“, то и въ современномъ искусствѣ этихъ примѣровъ достаточно.

Былъ Иванъ Ивановичъ, литераторъ ничего себѣ—скромный; писалъ, ну скажемъ, недурные стишки. Безъ него люди

боролись за индивидуализмъ, открывали Ницше, Ибсена, Бодлэра, Мэтерлинка, Верхарна, когда имена эти были вовсе чужды обывателю.

Въ то время, когда бранили борцовъ за свободу искусства, Иванъ Ивановичъ, зѣвая, читалъ брань.

Какимъ откровеніемъ для старшихъ символистовъ казалась возможность преодолѣнія Ницше (они, вѣдь, читали всего Ницше, и въ подлинникѣ,—и не разъ). Книга Мережковскаго о Толстомъ и Достоевскомъ казалась откровеніемъ въ одинокихъ кружкахъ, въ которыхъ шла напряженная работа мысли. Слова о мистеріи, тайнѣ, соборномъ творчествѣ были лишь символами устремленій къ далеко забрезжившему свѣту универсальнаго символизма.

Казалось, что только потому и можно обо всемъ этомъ говорить вслухъ, что все равно кругомъ не услышатъ (ибо слова были лишь знаками, которыми обмѣнивались люди, прошедшіе тернистые пути одинокихъ исканій и потомъ, потомъ изумленно узнавшіе себя въ другихъ, столь же одинокихъ встрѣчныхъ).

И вотъ, не прошло шести лѣтъ, какъ все измѣнилось. Люди, увидѣвшіе возможность новаго соборнаго творчества цѣнностей, забрезжившихъ въ глубинѣ ихъ индивидуальныхъ исканій, преодолѣвшіе въ себѣ индивидуализмъ, преодолѣвшіе его изнутри, какъ имъ казалось, люди эти заговорили вслухъ, слишкомъ громко о своихъ грезахъ. Раздались слова о новой религіи, раздались возгласы, полные вѣры. Но слова эти, если и писались, писались собственной кровью и кровью великихъ индивидуалистовъ. Казалось, что Ницше потому-то и умеръ, чтобы едва не погибшій въ отчаяніи Мережковскій могъ, наконецъ, заговорить о полетѣ надъ пропастью духа.

Но люди новой соборности сдѣлали одну тактическую ошибку: они быстро навели понтонные мосты между собой и Иваномъ Ивановичемъ, человѣкомъ „бурныхъ стремленій", никогда не пережившимъ ни одного міросозерцанія до конца.

Быстро вскарабкался Иванъ Ивановичъ по этимъ понтоннымъ сооруженіямъ.

Попутно онъ интересовался индивидуализмомъ: прочелъ что-то о Ницше, Уайльдѣ, Ибсенѣ. (Остановиться здѣсь не-

когда—надо спѣшить на крайній лѣвый флангъ, а то какъ же тамъ безъ меня!).

Вотъ ужъ онъ кричитъ, устроивъ себѣ подножіе изъ восьми томовъ Соловьева и семи томовъ Мережковскаго: „Я всѣхъ лѣвѣе!“.

„Гете — но кто читаетъ Гете всерьезъ теперь, когда?.. Ницше—но его преодолѣлъ Мережковскій“...

„Мережковскій,—но его превзошелъ Чулковъ!“ И Иванъ Ивановичъ, изъ чулковской кухни отвѣдавъ Ницше, Соловьева, Мережковскаго, ужъ мѣтитъ прямо въ сверхъ-чулкиста.

Ему говорятъ: „Но позвольте: а „Земля“ Брюсова?“— „Фи,—восклицаетъ онъ,—тамъ механическое міровоззрѣніе, я же мистикъ-оргіастъ-эротистъ-сверхъ-энергетистъ! Помилуйте... Наши дни: мы живемъ въ чудѣ, всѣ мы чудимъ... Мы, мы, мы... Мы не можемъ писать въ предѣлахъ отжившихъ формъ творчества... Мы, вообще, не можемъ писать... Ну, тамъ приходится заимствовать у этихъ Брюсовыхъ, Мережковскихъ, Соловьевыхъ, но развѣ въ этомъ наше дѣланіе?“.

Была эпоха, когда нѣкоторыя теченія въ искусствѣ честно пренебрегали культомъ слова во имя тенденціи. Потомъ явилась честная работа надъ словомъ. И тогда-то Иванъ Ивановичъ, взывая къ невыразимому съ инфракрасными словами, т.-е. вовсе безъ словъ, сталъ нечестно лягать работниковъ слова, призывая къ сверхъ-индивидуализму, къ сверхъ-дѣйству.

И Иванъ Ивановичъ сталъ писать: „Индивидуализмъ“ плоть претворилъ въ слово, а мы слово—въ новую плоть. И къ словесному творчеству присоединилъ жалкія разсужденія „о слово-плотской“ словесности.

Теперь Иванъ Ивановичъ за горизонтомъ радикальнаго искусства строитъ изъ словъ „градъ новый“.

Что дѣлать: Иванъ Ивановичъ человѣкъ съ „лѣвымъ устремленіемъ“.

Иванъ Ивановичъ зналъ о Дарвинѣ по Ромэнсу. Потомъ онъ узналъ, что энергетизмъ уничтожаетъ матерію. Потомъ онъ сталъ сверхъ-энергетистомъ. Теперь онъ ругаетъ науку, всѣхъ этихъ Кантовъ, Геккелей; увлекается теософіей, оккультизмомъ и, кажется, собирается новѣйшими способами, рекомендуемыми магіей, разводить у себя въ имѣніи русалокъ.

О, если бы вы, Иванъ Ивановичъ, познакомились хотя бы съ механическимъ міросозерцаніемъ, прочли бы химію для студентовъ перваго курса! О, если бы вы разучили основательно хотя бы только эрфуртскую програму!

О, если бы вы поправѣли въ искусствѣ, ну, хотя бы до декадентства!

Такъ мчитъ „лѣвое устремленіе“ Ивана Ивановича за предѣлы всяческаго радикализма, проваливаетъ за горизонтъ осязаемости.

И неуловимый Иванъ Ивановичъ превращается въ тѣнь.

Попробуйте уличить его двадцатиярусное настроеніе въ шаткости, и онъ пристроитъ къ нему двадцать первый ярусъ. И такъ безъ конца.

Тамъ за горизонтомъ инфракрасные эстеты въ союзѣ съ инфракрасными общественниками, занимаясь постройкой новыхъ небесъ, планетъ, тѣлъ и душъ, попутно синтезируютъ Бакунина съ Соловьевымъ, варятъ супъ изъ Канта и Чулкова. И пребывали бы за чертой досягаемости смирно въ своемъ „общественномъ эротизмѣ“ (синтезъ анархизма, психопатологіи, науки и символизма). Но они бросаютъ камни изъ-за горизонта въ сей бренный міръ.

Но бѣда въ томъ, что судьба ихъ исчезать за горизонтомъ — только средство, чтобы появиться справа.

И они восходятъ справа. Съ кольями въ рукахъ опрокидываются на культурныя цѣнности.

Подъ видомъ того, что они борются съ устарѣлымъ индивидуализмомъ, они пятнаютъ Гете, Пушкина, Байрона, какъ пятнаютъ Маркса. Они варятъ свою оргіастическую похлебку на развалинахъ Пароенона.

Иванъ Ивановичъ, скорѣе проходите мимо!

Во сколько разъ ближе намъ Бѣлинскій, Писаревъ, Михайловскій, чѣмъ современные господа, сварившіе дурную похлебку изъ собственной чепухи, приправленной Соловьевымъ, Брюсовымъ, Мережковскимъ, Ницше, Штирнеромъ и Бакунинымъ.

Нѣтъ, довольно съ насъ лѣвыхъ устремленій. Потише, потише! Лучше соціализмъ, лучше даже кадетство, чѣмъ мистическій анархизмъ. Лучше индивидуализмъ, чѣмъ соборный эро-

тизмъ. Лучше эмпиріо-критицизмъ, чѣмъ оккультическое разведеніе нимфъ.

Лучше съ компромиссомъ въ мѣру реализовать ту или иную цѣнность, чѣмъ безъ всякаго компромисса проваливаться за горизонтъ и выскакивать справа.

Мы давно уже поняли, что „лѣвое устремленіе", такъ, вообще, ведетъ къ чаепитію, что оно, въ лучшемъ случаѣ, — шарлатанство, а въ худшемъ случаѣ—провокація.

Довольно „лѣвыхъ устремленій". Мы васъ не знаемъ, Иванъ Ивановичъ!

1907.

IX. ШТЕМПЕЛЕВАННАЯ КАЛОША.

Въ Петербургѣ стеклянные тротуары. Подъ ногой—яма. А ноги увѣренно летаютъ по твердому стеклу. Но стекло прозрачно. И кажется, что петербургскій мистикъ ходитъ по воздуху. Мы удивляемся, восклицая: „Вотъ такъ штука!"

Въ Петербургѣ скользкіе тротуары. Легко поскользнуться, легко упасть. Намъ страшно за воздушныхъ летуновъ. Вотъ поскользнулся, значитъ, сейчасъ полетитъ въ безмѣрную пропасть: въ воздухѣ замелькаютъ ноги, воздухъ засвищетъ ему въ грудь, воздухъ задушитъ сорвавшагося, черная пасть сомкнется надъ оборваннымъ. Не тутъ-то было: воздушный путешественникъ повиснетъ въ воздухѣ съ развѣянными фалдами, съ поднятыми къ небу калошами: точно невидимая рука удержитъ его, и не его только, но и котелокъ неудачника застынетъ гдѣ-нибудь рядомъ съ нимъ. Вотъ тутъ мы и начинаемъ вполнѣ цѣнить выдумку петербургскихъ модернистовъ: протянуть надъ бездной стеклянный тротуаръ. Оно и безопасно, и не видно со стороны. И не сорвешься, и получишь славу воздушнаго путешественника.

И упавшій на стекло петербургскій модернистъ, продѣлавъ на скользкомъ подножіи нѣсколько уморительныхъ движеній, гордо выпрямляется и кричитъ испугавшимся: „Вы что? Я—ничего. Это я васъ хотѣлъ потѣшить пляской въ воздухѣ". И надѣвъ котелокъ, онъ продолжаетъ попирать бездну калошами.

Въ Петербургѣ привыкли модернисты ходить надъ бездной. Бездна—необходимое условіе комфорта для петербургскаго литератора. Тамъ ходятъ влюбляться надъ бездной, сидятъ въ гостяхъ надъ бездной, устраиваютъ свою карьеру на безднѣ, ставятъ надъ бездной самоваръ.

Ахъ, эта милая бездна! Она пугаетъ только москвичей да провинціаловъ, привыкшихъ относиться съ серьезностью къ проваламъ духа. Здѣсь борются, ищутъ путей. А вотъ Петербургъ ничего не ищетъ—все нашелъ: построилъ надъ бездной удобные, прочные стеклянные (немного скользкіе, впрочемъ), тротуары. „Борьба въ безднахъ духа—фи, это провинціализмъ!" скажетъ вамъ и чиновникъ-карьеристъ, читавшій мистическаго анархиста, и самъ мистическій анархистъ. „Суть въ послѣднемъ кощунствѣ"—согласятся оба. И мистическій анархистъ пойдетъ съ тросточкой по стекляннымъ плитамъ Невскаго проспекта, угрожая покорной безднѣ штемпелеванной, резиновой калошей, а чиновникъ на томъ же основаніи отправится въ департаментъ обсуждать пунктъ 33-й для губерніи, гдѣ уже всѣ перевѣшаны. Оба встрѣтятся въ уютной гостиной и будутъ дружески перекидываться словами о „послѣднемъ кощунствѣ".

Ахъ, эта милая бездна петербургскихъ модернистовъ! Она—предметъ комфорта, она—уютъ, она—реклама, она—костеръ, на которомъ сгораютъ; она—факелъ, сжигающій вселенную, „Факелы" на обложкѣ претенціозной книги. Не бездна—а благодѣтельница. „Благодѣтельница наша,—поютъ петербургскіе модернисты,—ты погубила Ницше, Гоголя, Достоевскаго, Уайльда, Бодлэра: насъ ты не погубишь!"

Картина, достойная умиленія!

Вольно бороться со Звѣремъ чудакамъ, влагающимъ смыслъ въ слова, когда слова—только музыка. Когда Москва обливалась кровью въ декабрѣ и красное зарево пожара сіяло надъ

городомъ,—у Палкина красные неаполитанцы брянчали кэкъ-уокъ. Это былъ не просто кэкъ-уокъ: это былъ кэкъ-уокъ надъ бездной!

Вольно бороться со Звѣремъ, когда петербургская дама-декадентка превратила Звѣря въ завитую, розовую болонку; дама поитъ кофе свою болонку, сажаетъ ее на подушку, летая по Невскому въ ландо, кивая и чиновнику, и мистику-анархисту, любуясь кощунствомъ обоихъ: оба—благовоспитанные молодые люди—грозятъ безднѣ штемпелеванной калошей, пробѣгая по Невскому. И вотъ что удивительно: они грозятъ калошей, а хорошаго, стекляннаго тона не нарушатъ: будутъ говорить за стаканомъ вина о томъ, что повисли надъ пропастью, что дальше—полетъ или провалъ; но это никого не смутитъ. Всякій смышленый, благовоспитанный человѣкъ прекрасно знаетъ, что слово „бездна"—жаргонъ въ стилѣ модернъ. И бездны нѣтъ никакой подъ резиновой калошей петербургскаго модерниста: есть скользкая панель, а подъ ней—болото. Но объ этомъ — ни гу-гу! Проговориться, значитъ быть неблаговоспитаннымъ. Все равно никто никуда не полетитъ: и полетъ, и провалъ для упавшаго на стеклѣ петербургскаго мистика—нѣсколько уморительныхъ позъ, нѣчто въ родѣ знаменитаго колѣна Комаринской, именуемаго „ползункомъ". Но выдать эту всѣми сознаваемую истину, значитъ—нарушить правила хорошаго тона, что, конечно, страшнѣе всякой „бездны". Да и кромѣ того: „бездонный" жаргонъ превращаетъ въ героя Ивана Александровича: въ Петербургѣ всѣ пляшутъ, всѣ откалываютъ „ползунка" надъ бездной — значитъ всѣ герои. Объ этомъ свидѣтельствуетъ ихъ круговая порука другъ за друга. Такъ пріятно проводить жизнь въ чинѣ „его высокопревосходительства" съ увѣренностью, что все равно въ бой не пойдешь.

А вотъ поѣдетъ какой-нибудь изъ Ивановъ Александровичей въ провинцію читать рефераты и разсказывать о своихъ полетахъ по воздуху надъ бездной, право даже пріятно такъ станетъ, въ жаръ и въ холодъ броситъ. Они ему; „Ахъ, ахъ, ахъ!". Онъ имъ: „Я... я... я...!"

Бѣда озорнику, учившемуся настоящимъ полетамъ у воздухоплавателей, или вѣрившему въ дѣйствительность полета

тамъ, гдѣ Иванъ Александровичъ показывалъ ему фокусъ-покусъ,—бѣда озорнику, если озорникъ на „фу-ты, ну-ты“ петербургскаго модерниста передъ толпой зѣвакъ крикнетъ: „Жалкій шутъ!“. Иванъ Александровичъ не на шутку обидится: онъ состроитъ ангелоподобную мину и станетъ кротко успокаивать „погибшаго“ брата, а толпа зѣвакъ прольетъ слезы о томъ, что Иванъ Александровичъ оскорбленъ невинно.

Потомъ въ Петербургѣ Иванъ Александровичъ расплачется передъ толпой Ивановъ Александровичей, и всѣ Иваны Александровичи скажутъ озорнику: „Хулиганъ, нахалъ!“ Потомъ Иваны Александровичи запишутъ объ Иванѣ Александровичѣ: „Говорятъ, что нашъ маститый И. А. Х. обрилъ себѣ бороду“. На что благодарный И. А. Х. отвѣтитъ печатно: „Говорятъ, что у маститаго (имя рекъ) вскочилъ прыщъ на самой переносицѣ“.

А мы читаемъ, читаемъ и вздыхаемъ: „Какіе герои! Надъ бездной ходятъ, резиновой калошей ей грозятъ, всѣ о нихъ говорятъ, о ихъ носахъ и бородахъ говорятъ, о прыщахъ ихъ пишутъ въ газетахъ—вотъ такъ герои!“

Восхищаются тому, что символъ послѣдняго дерзновенія—золотой „булочный“ крендель, какъ о томъ возвѣстили. Но авторъ золотаго кренделя скроменъ и честенъ. Мистическій анархизмъ создалъ еще нѣчто болѣе смѣлое: резиновую, штемпелеванную калошу. Калоша, насмѣшливо выставленная въ магазинѣ резиновыхъ издѣлій вмѣстѣ съ резиновой дѣтской игрушкой (Пьерро)—вотъ знамя мистическихъ анархистовъ, когда дефилируетъ ихъ демонстрація по направленію къ ресторану „Вѣна“.

Жену, облеченную въ Солнце (символъ борьбы съ ужасомъ), мистики богоспасаемой столицы превратили въ калошу. И окружили калошу воззрѣніями дѣйствительно замѣчательныхъ мыслителей. Эти мыслители разработали мистику теоретически: они знали всю трудность реализаціи ея. И вотъ, пока мы уединенно сжигаемъ свой мозгъ, свою жизнь надъ воплощеніемъ глубины въ дѣйствительность, петербургскіе мистики собрали базарное сборище. Сбѣжались шуты. Шутъ говорилъ шуту: „Братецъ, что есть послѣднее концунство, что

есть христіанство, что есть мистика, что есть Жена, облеченная въ Солнце?“ Храбрый шутъ не задумался; бренча бубенцомъ, онъ важно замѣтилъ: „Послѣднее кощунство есть реклама; христіанство есть особаго рода флиртъ; мистика, это—умѣніе триста тридцати трехъ объятій; Жена, облеченная въ Солнце, есть калоша!“ Всѣ остались довольны и внесли калошу въ храмъ. Неудивительно, что скоро „всякій чортикъ запросится“ въ оскверненное святилище. Какъ быть тутъ наслѣдникамъ Соловьева, Ибсена, Ницше, Мережковскаго?

Остается уйти изъ храма, не поддаваясь провокаціи, или ради спасенія святынь начать контръ-провокаціонную агитацію. И на униженное приставанье Ивана Александровича: „Я тоже мистикъ, я съ вами“, отвѣтить: „Берите себѣ заимствованныя слова, которыя вы осквернили. Мы еще пять лѣтъ тому назадъ говорили о музыкѣ, о мистеріи, объ Апокалипсисѣ. Для насъ это были сложнѣйшіе вопросы, требующіе жизни для рѣшенія. Вы стащили у нашихъ учителей и у насъ эти слова, вы создали изъ нихъ рекламу. Берите слова! Мы-то ужъ больше не будемъ наивны: жизни, отданной Тайнѣ, вы у насъ все равно не возьмете. Берите же у насъ слова, но не дивитесь, что на слова эти, вами произнесенныя, мы вамъ отвѣтимъ веселымъ смѣхомъ. Мы уйдемъ въ свои просторы, гдѣ вы—провокаторы духа—не увидите насъ. Оставьте насъ, Иванъ Александровичъ, лучше потолкуйте съ Павломъ Ивановичемъ, скупщикомъ мертвыхъ душъ: это и проще, и выгоднѣе для васъ!“

1908.

XX. SANCTUS AMOR.

— Развѣ такъ бываетъ... Это красивый японскій рисунокъ, а не городская весенняя ночь, — восклицаетъ героиня одного изъ разсказовъ „Sanctus amor“.

„Развѣ такъ бываетъ?"—восклицаешь, прочтя книжечку Нины Петровской.—„Это японскій рисунокъ, а не святая любовь". Не будь здѣсь сознательнаго упрощенія въ стилѣ японцевъ, мы восклицали бы: „Amor, inutilis amor!" Посмотрите, какъ разлагается движеніе фабулы на механику обыденности и механику любовнаго священнодѣйствія. Герои и героини разсказовъ ходятъ, какъ манекены, опьяненные любовью. Но и любовь ихъ манекенная. Всѣ герои разсказовъ носятъ одно лицо; и героини тоже. Личность ихъ испаряется. Внѣшняя жизнь у Нины Петровской—машина: въ ней томится душа любви. Но душа любви—машина въ машинѣ.

Вотъ какъ проводятъ время герои Нины Петровской. „Я сижу на балконѣ, курю и думаю" (Она придетъ). „Выхожу на дорогу... Отхожу въ сторону... Сажусь подъ березой..." (Она придетъ). „Сегодня я не могъ обѣдать. Котлеты такъ и стыли до вечера" (Она придетъ). „Уложены вещи, уплачены счета..." „Хожу и жду ее". „Въ рукахъ длинный листочекъ—меню. Все такъ просто". Все такъ просто, ненужно просто. „Смотрю на нее. Маленькая. Закуталась въ бѣлый платокъ. Лицо спокойное. Такъ разговариваютъ жены на пятый годъ брачной жизни". Такъ живутъ куклы или буддійскіе мудрецы, такъ жили дикари, такъ будетъ жить въ этомъ старомъ мірѣ состарившееся человѣчество.

Вотъ какъ любятъ герои и героини Нины Петровской. „Это случается часто. Ждутъ одну, а приходитъ другая" .... „Слушай,—говорю я просто,—это ошибка. Ты не та,—вотъ и все" ... „Кто ты? Я видѣлъ тебя два раза и не знаю, была ты или приснилась" .... „Не надо спрашивать. Нужно покорно приближаться къ любви. Мы такъ мало любимъ. Встрѣчаемся и уходимъ, можетъ быть навсегда" .... „Ты отдалась бы мнѣ радостно? Да. Ты ждала меня? Да. Ты моя? Да" .... „Двѣ постели сдвинуты рядомъ. Такъ было десять лѣтъ, такъ будетъ всегда. Сидимъ мы близко, раздѣтые, въ бѣлыхъ рубашкахъ...—„Я кук-ла"—говорю я женѣ" .... „Тѣнь падаетъ ей на глаза. Какіе они? Черные, синіе, сѣрые—не знаю. Вообще я ничего не знаю о ней" .... „Все обошлось такъ просто" .... Почему ты сегодня со мной?" .,.. „Ложимся близко... Потомъ все было просто".

Ходятъ такъ просто въ простомъ мірѣ, говорятъ—нѣтъ, да. Потомъ цѣлуются. Постели сдвинуты рядомъ, ложатся близко. Потомъ все бываетъ просто. Такъ было, такъ будетъ всегда. „Кук-лы“ раздается насмѣшливый голосъ. Такія куклы изображаются на картинкахъ модныхъ журналовъ. Тамъ тоже стилизація человѣчества. Весь вопросъ въ томъ, откуда глядитъ авторъ на міръ, когда міръ и любовь разлагаются для него на рядъ простыхъ, кукольныхъ движеній.

Вотъ философія героевъ Нины Петровской. „Мы ничего не знаемъ о любви“ .... „Они появляются осенью — эти... сладкіе цвѣты. Ихъ запахъ—... одинъ изъ звуковъ похороннаго напѣва, который поютъ вечерніе колокола, блѣдно-золотые закаты и невѣдомо о чемъ загрустившія души“ . . . „Мы ничего не знаемъ о себѣ. Ничего!“ . . . „Нужна ласка. не твоя ко мнѣ, не моя къ тебѣ. Не знаю чья“ .... „Нѣтъ ни тебя, ни меня. Нѣтъ воли ни твоей, ни моей“ .... „Была ты или приснилась?“ . . . „Она придетъ! Она придетъ... Придетъ!.. Послѣ смерти“. Такъ вотъ откуда кажется міръ простымъ автору „Sanctus amor“! Это — простота постиженія сквозь призму какого-нибудь Лао-Дзы, китайскаго мудреца, простота непостижимаго Тао, а не простота картинокъ жизни изъ моднаго журнала. Смотрите—какая изысканность въ пейзажѣ: „Озеро одѣвалось въ голубые и желтые шелка“. Или: „Крикливые звуки, какъ рои звонкихъ мухъ, ударяются въ стѣны и гладкія стекла блестящихъ зеркалъ“. „На открытомъ окнѣ широкая вѣтка яблони, вся сквозная... Приплыла луна, огромная, блѣдная, жадная, зацѣпилась за вѣтки и смотритъ“. Это — весенняя ночь, когда открывается великое „Тао“. „Забыться... не помнить, не думать, не знать ничего“ . . .

Постели. Куклы. Котлеты. Спятъ. Бродятъ. Ложатся. Но спятъ, бродятъ, ложатся на фонѣ зари. Нѣтъ, это не пошлость: это—мудрость простоты. Зачѣмъ же такъ рѣдко приподымаетъ покровъ Нина Петровская? Слишкомъ она загромождаетъ заревой и глубокій фонъ своихъ разсказовъ котлетами, куклами и постелями. Еще немного, и зари не будетъ видно: останется тогда никому не нужная картинка изъ моднаго журнала. Взять бы да вывернуть разсказы наизнанку

зарей къ читателямъ; тогда выиграло бы несомнѣнное дарованіе автора; а теперь оно словно нарочно подъ вуалью неинтересныхъ синематографическихъ подробностей жизни, такъ что не сразу уловишь немногіе перлы. Изъ Нины Петровской могло бы выработаться дѣйствительное дарованіе, если бы она не относилась такъ пассивно къ собственнымъ своимъ художественнымъ переживаніямъ. А для этого ей нужна вѣра въ желтые шелка зари. Но она точно отмахивается отъ своихъ зорь: „Насъ много, насъ гораздо больше, чѣмъ живыхъ, но мы—призраки, мы тѣни самихъ себя, жалкіе обломки собственнаго прошлаго".

Вотъ это-то недовѣріе въ паѳосъ жизни (необходимое условіе художественнаго творчества) заволакиваетъ подчасъ ея творчество уже не стилизованными, какъ въ японскомъ пейзажѣ, образами, а куклами, только куклами. Оттого-то японскій пейзажъ ея творчества сбивается часто на картинку изъ журнала дамскихъ модъ.

1908.

XXI. СИНЕМАТОГРАФЪ.

Синематографъ — сколько цѣломудренной грусти, надежды, сколько воспоминаній при этомъ словѣ! Синематографъ—чистое, невинное развлеченіе на сонъ грядущій послѣ трудового дня! Синематографъ—уютъ, трогательное поученіе! Синематографъ—предвѣстіе.

Онъ возвращаетъ намъ простыя истины, захватанныя грязными руками; возвращаетъ человѣческое милосердіе, незлобивость безъ всякой теоретики—просто, улыбчиво.

Синематографъ—клубъ: здѣсь соединяются для того, чтобы вывести нравоученіе, попутешествовать въ Америку, познакомиться съ производствомъ табаку на Филиппинскихъ островахъ, посмѣяться надъ глупостью полицейскаго, повздыхать

надъ продающей себя модисткой, собираются, чтобы встрѣтить знакомыхъ—всѣ, всѣ: аристократы и демократы, солдаты, студенты, рабочіе, курсистки, поэты и проститутки. Онъ—точка единенія людей, разочарованныхъ въ возможности литературнаго, любовнаго единенія. Приходятъ усталые, одинокіе—и вдругъ соединяются въ созерцаніи жизни, видятъ, какъ она многообразна, прекрасна, и уходятъ, обмѣнявшись другъ съ другомъ взглядомъ случайной, а потому и болѣе всего цѣнной, солидарности: эта солидарность не вытекаетъ изъ чего-либо предвзятаго, а изъ сущности человѣческой натуры. Быть можетъ, одинокіе, разочарованные люди только потому и вѣрятъ въ свѣтъ, вопреки всему, что они ходятъ въ синематографъ. Синематографъ возвращаетъ имъ любовь къ жизни. Да, это—несомнѣнно, и кто мнѣ докажетъ обратное?

Приходитъ человѣкъ, котораго обманули люди, предавали и топили друзья,—и вдругъ видитъ, какъ собака спасаетъ малютку; приходитъ и задумывается: если звѣрю не отказано въ томъ, въ чемъ отказано большимъ, такъ называемымъ культурнымъ людямъ, то несомнѣнно: такой отказъ—только частное исключеніе. И вотъ въ человѣкѣ совершается мистерія очищенія, просвѣтлѣнія. Она происходитъ не подъ аккомпаниментъ выкриковъ о „дерзающей красотѣ“, нѣтъ,—подъ звуки разбитаго рояля, надъ которымъ согнулся какой-нибудь неудачникъ-таперъ или таперша съ подвязанной щекой (чаще всего—старая дѣва), происходитъ въ душѣ мистерія жизни.

Многіе посѣщаютъ синематографъ только тогда, когда душа у нихъ въ синякахъ. Напрасно: приходили бы почаще—синяковъ бы не было. Но хорошо, что приходятъ, только пусть они учатся у синематографа жизни (которую растеряли въ ложныхъ поискахъ ея), пусть учатся невинно, какъ дѣти, а, главное, безъ надрыва: охъ, ужъ и бѣда съ этими надрывниками да надрывницами! (Не съ жиру ли бѣсятся?) Нѣтъ: тотъ, кого спасаетъ синематографъ, ужъ конечно не позволитъ себѣ такого буржуазнаго времяпрепровожденія, какъ надрывъ. Надрывникамъ нуженъ синематографъ исключительно для того, чтобы полюбоваться собой въ рамкѣ пошлости: и тутъ они попадаютъ впросакъ, потому что какая же пошлость въ синематографѣ? Надрывники—пошлая

рамка прекрасной живой фотографіи, и потому-то нужно ихъ безжалостно экспропріировать изъ комнаты, въ которой совершается дѣйство.

Синематографъ, сохраняя человѣку его индивидуальность, пріобщаетъ его къ общему дѣйству въ гораздо большей мѣрѣ, чѣмъ всѣ теоретическія постройки къ соборному индивидуализму. Синематографъ — демократическій театръ будущаго, балаганъ въ благородномъ и высокомъ смыслѣ этого слова. Все, что угодно, только не Балаган„чикъ". Ужъ, пожалуйста, безъ „чикъ"; всѣ эти „чики"—ехидная и, признаться сказать, гадкая штука. Уменьшительныя слова выражаютъ нѣжность, будто достаточно къ любому слову приставить маниловское „чикъ"—и любое слово ласково такъ заглянетъ въ душу: „балаганчики" мистерію превращаютъ въ синематографъ; синематографъ возвращаетъ намъ здоровую жизнь, безъ мистическаго „чиканья", правда,—но съ мистическимъ трепетомъ.

Синематографъ съ быстротой молніи обвезетъ васъ вокругъ земного шара—только глупо, если вы сосредоточитесь во время кругосвѣтнаго путешествія на пятнахъ, дрожаніи, трескѣ фонаря: это все устранимые зрительные и иные техническіе дефекты, между тѣмъ какъ мистическое „чиканье" наноситъ непоправимый дефектъ душѣ.

Послѣднее слово новѣйшей русской драмы, это—внесеніе пресловутаго „чика" въ наиболѣе священную область — въ трагедію и мистерію. Слава Богу, такой драмы вы не встрѣтите въ синематографическомъ дѣйствѣ, которое не лѣзетъ туда, гдѣ все—святыня. И оттого-то изъ драмочки не выйдешь къ святынѣ, а синематографъ возрождаетъ въ душѣ увѣренность въ томъ, что мистерія остается неоскверненной: оскверпятся кощуны. Но вернемся къ синематографу.

Здѣсь все начинается съ кукольной жизни—и далѣе: переходитъ къ жизни человѣческой, къ ея смыслу цѣлямъ — и далѣе: excelsior! Въ литературѣ часто обратно: отъ человѣка къ сверхъ-человѣку и далѣе—къ маріонеткѣ; отъ мистеріи, храма—къ кукольному дѣйству подъ огромнымъ, какъ куполъ храма, дурацкимъ колпакомъ. Если бы такое кощунство происходило отъ потери вѣры въ жизнь, оно вело бы къ гибели:

но отчего же никто не гибнетъ? Отчего кощунственное дерзновеніе осѣняетъ грудь смышленыхъ людей, спокойно дѣлающихъ свою литературную и прочую карьеру? Многіе изъ нихъ совершаютъ тріумфальное шествіе по жизни—можетъ быть въ колесницѣ, везомые на костеръ? О, нѣтъ: просто въ удобныхъ телѣжкахъ въ видѣ корзиной развернутаго журнала, везомые тѣми бездарными критиками, которыхъ у нихъ хватаетъ смѣлости превозносить. Но выбирали бы они ужъ добрую колесницу, добрыхъ коней (орловскихъ рысаковъ, что-ли), не дѣтскія телѣжечки (мистическій анархизмъ, напримѣръ), запряженныя пѣгашками,—ей-ей смѣшно! Впрочемъ, пѣгашка, можетъ-быть, и не пѣгашка, а сивка-бурка-каурка? А вдругъ не каурка?

Но вернемся къ синематографу.

Синематографъ освобождаетъ насъ отъ грязненькаго привкуса маріонеточной мистеріи; жизнь предстоитъ намъ очищенной. Въ мистеріяхъ все не люди, а странные „Мужи", „Дѣвы Радужныя", „Облеченныя" и т. д. Но часто они не выдерживаютъ своей роли, да въ серединѣ мистеріи такъ тупо, тупо улыбнутся: „гы, гы". Наивные добряки поднимаютъ персты и гаркаютъ, какъ по командѣ: „Дерзнулъ, еще дерзнулъ! Дерзнетъ и еще", словно дѣло идетъ о чиханьѣ, невѣжествѣ, трынъ-тразизмѣ. И получается одно большое: „Ай-люли!"

Вернемся къ синематографу.

Въ синематографѣ извращенное косоглазіе остается у насъ за плечами. Вѣримъ въ мистерію только потому, что нѣтъ здѣсь покушеній на все съ негодными средствами. Тамъ—наплевать! Здѣсь—цѣломудренное дыханіе жизни сквозь скудную, скудную обстановку (разбитое піанино, старая дѣва, меланхолическій вальсъ и собачка, спасающая ребенка). И въ душѣ снова радость: „Еще не все оплевано!" И люди отдыхаютъ, смѣются и расходятся по домамъ.

Какъ-то я встрѣтилъ въ синематографѣ барышню съ дѣтскими милыми глазами—посѣтительницу концертовъ Олениной д'Альгеймъ, лекцій Бальмонта, Брюсова . . . Только-что передъ тѣмъ я видалъ ее у себя на лекціи, и мнѣ было пріятно во время чтенія замѣчать открытые, честные глаза.

Но во сколько разъ мнѣ пріятнѣе было встрѣтить мою незнакомку въ синематографѣ! Мы переглянулись, какъ знакомые, и я мысленно ей говорилъ: „Милый ребенокъ, хорошо, что ты всѣмъ интересуешься. Милый ребенокъ, только подальше отъ всякихъ мистерій; поменьше мистеріи, побольше синематографа!“

Вернемся къ синематографу.

Я случайно открылъ синематографъ, уйдя съ обѣда французскихъ писателей въ Парижѣ, несшихъ пошлѣйшую ахинею словъ. Писатели, каждый въ отдѣльности, вѣроятно, были въ тысячу разъ умнѣе того, что они говорили, собравшись въ литературное стадо. Я хотѣлъ смыть налипшія въ мозгу слова и зашелъ въ кафэ-концертъ. Оголенныя дамы на сценѣ и оголенныя дамы въ фойэ. Хотя это было уже гораздо лучше разговоровъ о литературѣ, но тутъ былъ надрывъ, а... зачѣмъ надрывъ? И пошелъ я безцѣльно шататься по залитымъ свѣтомъ бульварамъ. Непроизвольно попавъ въ синематографъ,—я ушелъ изъ него, какъ изъ храма, съ молитвой въ сердцѣ: тамъ изображался крестный ходъ, а блѣдная француженка прекраснымъ драматическимъ сопрано молитвенно пѣла изъ темнаго угла: „Ave Maria“. Я сталъ ревностнымъ посѣтителемъ синематографа. Онъ избавилъ меня отъ многихъ минутъ унынія, всегда нароставшаго послѣ разговоровъ о мистеріи. Какъ хотѣлъ бы я передать свое отношеніе къ синематографу часто нервнымъ, неопытнымъ юнымъ литераторамъ: „Да будетъ съ вами Тайна подъ маской бережнаго отношенія къ слову! Да краска стыда залʼєтъ ваши щеки при встрѣчахъ со сверхъ-литераторами: перебѣгайте улицу скорѣй и Духа не угашайте — ходите въ синематографъ!“.

1907.

XXII. ГОРОДЪ.

Городъ.

Онъ выпустилъ свои страшные щупальцы, по словамъ Верхарна. Выпустилъ щупальцы и высосалъ пространства земли.

Желѣзнодорожныя лапы, какъ безконечныя лапы паука, оковали пространства. Тамъ колыхалась златотекущая нива. И вотъ на нихъ легла лапа паука съ безчисленными прилегающими станціями.

И, какъ красные шарики крови, потянулись къ присоскамъ товарные вагоны.

Присоски высосали пространство. Кровь вагоновъ впитала въ себя все, чѣмъ питалась мѣстность: открылись черные люки, съѣли все зерно, все зерно.

По артеріямъ понеслась кровь, приливая къ мозгу, чтобы мозгъ претворилъ въ фантастическій вымыселъ богатства земли.

Мозгъ земли — городъ, окруженный кольцомъ товарныхъ вагоновъ. Онъ пожираетъ землю, чтобы выбросить изъ себя многоэтажный блескъ домовъ, сотни фабричныхъ трубъ и яркія электрическія солнца.

Вотъ улица. Яркія перья накрашенныхъ дамъ, вопль автомобилей, красныхъ драконовъ, бѣшено мчащихъ великихъ блудницъ въ огнѣ сверкающихъ вывѣсокъ.

Красный драконъ, сипло проверещавъ, покорно остановился у ресторана. Блудница, сверкающая алмазами, вся въ соболяхъ, прошушукала шелкомъ въ открытую дверь. Ее провела подъ руку безносая смерть, облеченная въ пальто и цилиндръ, цинично оскалясь на равнодушныхъ людей. Драконъ замеръ, попыхивая. Люди не испугались — испугались звѣри: лошадиная морда безпокойно зафыркала, наставивъ уши на автомобиль. И хотѣлось бы крикнуть: „Горе, горе въ городѣ живущимъ“.

Никто не откликнулся бы.

Посмотрите на прохожихъ: они бѣгутъ — бѣгутъ въ могилы. Они утромъ бѣгаютъ на службу, а вечеромъ бѣгаютъ въ кабаки. Они всегда бѣгутъ; всегда заняты бѣгствомъ. Это бѣгство—бѣгство отъ жизни.

— Посидите: видите, бесѣда оживилась.

— Некогда: дѣла.

— Посидите: вамъ надо отдохнуть.

— Некогда!

— Посидите съ умирающимъ.

— Мы всѣ умираемъ: некогда!

И бѣгутъ, бѣгутъ—въ призрачныхъ городахъ призрачные люди—бѣгутъ: бѣгутъ въ могилу.

Смерть, склонясь къ великой блудницѣ, часто обгоняетъ ихъ на автомобилѣ, поднося пенснэ лайковой перчаткой къ своему безносому черепу.

И они ломаютъ передъ ней шапки.

Смерть извела изъ ада великую блудницу, чтобы та брызнула въ очи темъ горстями бриліантовъ, сапфировъ, яхонтовъ.

Бриліанты, сапфиры, яхонты высыпали на стѣнахъ домовъ, сверкаютъ перемѣнным блескомъ. Вотъ начертаніе „Omega", будто созвѣздіе, мерцаетъ рубиновыми огоньками съ высоты пятиэтажнаго дома. Посмотрите вверхъ въ туманную ночь, и вы подумаете, что въ небѣ горятъ небывалыя звѣзды.

А вотъ: звѣзды спустились и ниже—тамъ изъ тумана дома въ бриліантовомъ кружевѣ огней: это—синематографъ. Войдите: вы думаете, что здѣсь среди людей, подъ музыку пошлаго вальса, вы наконецъ почувствуете подъ собой почву, уйдете изъ марева улицъ,—но нѣтъ, нѣтъ.

Вамъ покажутъ картину жизни, свезутъ на Ніагарскій водопадъ. Вы узнаете и кустики, растущіе надъ водопадомъ, и камни, дробящіе воду. Вы побываете вездѣ. Сидя на мѣстѣ—вы облетите весь міръ. Тутъ вы почувствуете, что пространствъ не существуетъ уже, и что, стало-быть, и земли нѣтъ тоже.

И вамъ захочется простыхъ жизненныхъ сценокъ, юмора, смѣха. Смѣхъ—кружево, занавѣшивающее пропасть бытія.

А вотъ вамъ и смѣхъ. Кто-то за кѣмъ-то бѣжитъ. Летитъ автомобиль, велосипедъ, полицейскіе. Трахъ—автомобиль пробилъ стѣну, пересѣкъ комнату, гдѣ мирно текла домашняя жизнь—трахъ; пробилъ стѣну и спокойно покатился по улицѣ. Смѣшно—но смѣшно ли? Стѣны не защищаютъ насъ отъ прихода невѣдомаго. Мирная жизнь. Смѣшно—смѣшно ли? А вотъ подъ музыку вальса все тотъ же автомобиль мчится ужъ по стѣнѣ вопреки закону тяготѣнія, а за нимъ тоже вопреки закону бѣгутъ и полицейскіе. Выше, выше—excelsior!

Автомобиль врѣзается въ небо: мимо него летятъ метеоры, а кругомъ пустота, пустота.

Городъ, съѣвшій поля, стянувшій къ себѣ всѣ богатства земныя — только автомобиль, висящій въ пустотѣ. Кругомъ

мчится дождь электрическихъ свѣточей, горящихъ на вывѣскахъ. Но это — дождь метеоровъ, перерѣзающихъ зенръ. А возница—смерть въ цилиндрѣ—скалитъ на насъ свои зубы и мчитъ.

Темная комната. Звуки вальса. Рабочіе, студенты, курсистки, — всѣ жадно смотрятъ, всѣ: но не кажется ли имъ, что и они въ пустотѣ? Они пришли съ туманныхъ, осеннихъ улицъ посидѣть на народѣ, отдохнуть, всѣмъ вмѣстѣ посмѣяться: вошли въ гостепріимную освѣщенную дверь. Вошли, сѣли—огни потухли. Автомобиль умчалъ въ пустоту.

Смѣшно—но смѣшно ли?

Вотъ другая картина. Старикъ насыпалъ чего-то ребенку. Ребенокъ чихаетъ. Пробирается въ комнату, гдѣ спитъ старикъ: разсыпаетъ порошокъ. Старикъ встаетъ и чихаетъ: рушатся стѣны. Бѣжитъ на улицу—чихаетъ: трескаются витрины, падаютъ фонари, распадаются дома; чихаетъ,—земля начинаетъ распадаться. Чихаетъ, — и лопается облачкомъ дыма.

Человѣкъ—облачко дыма. Схватитъ простуду—чихнетъ и лопнетъ; а дымъ разсѣется.

Вы пришли сюда, чтобы вернуться къ реальности, быть поближе къ человѣку: вамъ страшны звѣри, ревущія стихіи, и холоденъ вамъ сверхчеловѣческій полетъ, вырывающій землю изъ-подъ ногъ. Вы пришли сюда, чтобы быть человѣкомъ—къ человѣку пришли. Человѣкъ чихнулъ и лопнулъ—и разсѣялся.

Смѣшно—но смѣшно ли?

Синематографъ царствуетъ въ городѣ, царствуетъ на землѣ. Въ Москвѣ, въ Парижѣ, въ Нью-Іоркѣ, въ Бомбеѣ—въ одинъ и тотъ же день, быть-можетъ, въ одинъ и тотъ же часъ тысячи людей приходятъ къ человѣку, а онъ чихнетъ: чихнетъ и лопнетъ. Синематографъ переступилъ границы реальности. Больше чѣмъ проповѣдь ученыхъ и мудрецовъ—наглядно онъ показалъ всѣмъ, что такое реальность. Она—дама, хворающая насморкомъ: чихнула и лопнула. А мы-то, державшіеся за нее, —мы-то гдѣ?

Мы висимъ въ пустотѣ.

Городъ, извратившій землю, создалъ то, чего нѣтъ. Но онъ же поработилъ и человѣка: превратилъ горожанина въ тѣнь. Но тѣнь не подозрѣвала, что она призрачна.

И вотъ теперь тѣнь осознала себя. Осознать, значитъ, искать средствъ преодолѣнія своей болѣзни.

Вотъ намъ дается возможность вернуться къ жизни. Вернемся.

Творческая мысль преодолѣла пространство и время и все, что есть во времени и пространствѣ. Только въ ней бытіе жизни.

Городъ убиваетъ землю. Перековываетъ ее въ хаотическій кошмаръ. Городъ—мозгъ земли: мозгъ, развиваясь, оплетаетъ тѣло стальной проволокой нервовъ. Онъ—паразитъ.

Но человѣческій мозгъ стальной проволокой мысли опутаетъ городъ. Онъ преодолѣлъ соблазны небытія. Онъ отстоялъ тотъ страшный динамитъ мысли, отъ котораго взлетитъ вселенная. И городъ разсѣется: онъ—туманъ, занавѣсившій зорю.

Городъ превращаетъ человѣка въ облачко дыма: человѣкъ чихнетъ и лопнетъ.

Но мысль человѣка, преодолѣвая химеры, превратитъ городъ въ туманъ и будетъ городъ городомъ облачнымъ.

Теперь можно сказать про городъ словами Апокалипсиса:

„И поклонились звѣрю, говоря: кто подобенъ звѣрю сему и кто можетъ сразиться съ нимъ?.. И дана была ему власть надъ всякимъ колѣномъ и народомъ, и языкомъ и племенемъ. И поклонятся ему всѣ живущіе на землѣ, которыхъ имена не написаны въ книгѣ жизни“.

Но творческая мысль—голосъ міра—разсѣетъ смертный сонъ. Мы скажемъ: „Смерть повержена въ озеро огненное“.

Тогда возстанутъ всѣ тѣ, кто разлетѣлся дымомъ, выйдутъ изъ смерти и запоютъ на гусляхъ какъ бы пѣснь новую, пѣснь радости новой.

А пока, видя призрачный блескъ городскихъ ресторановъ и зрѣлищъ, хочется сказать: „Горе, горе поклонившимся городу: горе имъ, горе!“

1907.

XXIII. О пьянствѣ словесномъ.

Что подѣлать съ безобразнымъ ходомъ жизни, въ которой мы всѣ находимся? Какъ соразмѣрить упорную творческую работу съ тягостными условіями, въ которыхъ она протекаетъ?

Говорятъ, что широкая славянская натура чуждается тѣхъ рамокъ, въ которыхъ съ такимъ удобствомъ уживается натура нѣмца. Говорятъ, что славяне глубже французовъ. Глубина и ширина сочетаются въ насъ, русскихъ.

Такъ ли это?

Но тогда отчего же мы быстро воспламеняемся и быстро сгораемъ?

Пожаръ мысли охватываетъ насъ и безудержно мчитъ, какъ безудержно разлетается пожаръ въ изсушенной солнцемъ преріи къ горизонту.

И вотъ—выжженныя пространства. И вотъ къ тридцати пяти годамъ выжженныя пространства души. Отчаяніе и уныніе тамъ, гдѣ вчера горѣла радость.

Мы глубоки. Часто мы такъ глубоки, что не можемъ воплотить дѣйствительную глубину нашей души ни въ чемъ конкретномъ. И мы сразу отрываемся отъ окружающей насъ обыденности; погружаемся въ созерцательную глубину, но извнѣ кажется, что мы, налетѣвъ съ разбѣга на колодезь, стремительно летимъ туда вверхъ ногами. Въ тотъ моментъ, когда утверждаемъ мы себя мудрецами и уходимъ въ глубину, намъ въ колодезь бросаютъ веревку, насъ, какъ утопленника, поминаютъ друзья. Отчего это, отчего?

Широта въ насъ горящаго пожара—и потомъ выжженная степь. Глубина въ насъ открывшейся жизни и—черная дыра колодца въ тѣхъ пространствахъ. И картина русской природы отражаетъ печальныя стороны русской натуры, широкой и глубокой: широки сиротливыя пространства; вдали горитъ огонекъ, надъ нимъ повисъ дымъ, точно тягостная чья-то осенняя мысль. А оврагъ, разъѣдающій пространство,

съ дико пляшущей метлой чертополоха надъ гребнемъ —глубокій оврагъ.

И сидитъ, сидитъ на гребнѣ томъ странникъ, кругомъ— широта, подъ нимъ—глубина, а онъ соединяетъ взоромъ широту съ глубиной.

Вотъ кто мы: горестные странники съ котомками за плечами. Долго ночью бредемъ мы по выжженнымъ жнивьямъ надовражной тропой мысли.

И ничто не блеснетъ. Блеститъ кабакъ. Надъ Волгой, блеснетъ онъ—кабакъ.

И потянется туда странникъ; пропьетъ свои лапотки. А красноносый кабатчикъ, тайкомъ промышляющій „казенкой", горькое то горе-гореваньице, надмевается оно, надмевается. Съ пьяна растетъ оно предъ странно блуждающей русской душой, вырастаетъ въ страшное марево, закрываетъ собою солнце. И громадная черная тѣнь ложится надъ лѣсами и долами, селами и городами. И вдругъ—страшная мысль. Не есть ли пожаръ, мгновенно разлившійся въ пространствахъ русской души,—пожаръ пьянства? Не есть ли глубина русской мысли— дыра бутылки, изъ которой тянетъ горючую странникъ влагу.

Глубина отрываетъ отъ жизни, ширина сжигаетъ душу— и безпочвенный, но широкій и глубокій русскій интеллигентъ оказывается съ отчаяніемъ въ душѣ и опущенными руками пьяницей послѣ запоя.

Не съ этой ли минуты начинается для него жизнь, не тутъ ли долженъ онъ трезво взглянуть на дѣйствительность?

Но для этого долженъ онъ навсегда разстаться съ пьянымъ паѳосомъ утвержденія, будто у русской души „особая стать", что ее „измѣрить нельзя," а „вѣрить въ нее можно".

Охъ, ужъ эта вѣра въ неизмѣримыя величины: сколько разбила она молодыхъ жизней, оторвала отъ живого дѣла, опьянила пьянымъ угаромъ, сожгла.

Поменьше угара, побольше трезвости.

Мнѣ приходилось наблюдать и тугоумныхъ нѣмцевъ, и легкомысленныхъ французовъ.

Вотъ нѣмецъ. У него все размѣрено. У него въ жизни нѣтъ неизмѣримыхъ величинъ. Утро—и онъ на ногахъ. Онъ продѣлаетъ все: въ такой-то часъ прогулка, потомъ работа.

Потомъ трубка и пиво, и легкомысленный вальсъ. И нѣмецъ сидитъ и дремлетъ, уплывая надъ пивомъ въ міръ неизмѣряемыхъ величинъ. Быть можетъ, это рабочій, быть можетъ, ученый, быть можетъ, художникъ—вы не узнаете, но онъ, вѣдь, точно также сидѣлъ въ своемъ знаменитомъ кафэ: сидѣлъ и молчалъ. Быть можетъ, и онъ тугоуменъ? Или тугоуменъ Кантъ? Быть можетъ, тугоумна нѣмецкая культура, и мы пользуемся всѣми этими Кантами, Марксами, Вагнерами и Бетховенами только для того, чтобы, претворивъ ихъ въ нашей глубокой и широкой душѣ, явить міру десятки Марксовъ!

Ахъ, скажетъ ли это русскій интеллигентъ съ сожженной душой, провалившійся въ колодезь своей души, по коей горюютъ друзья, какъ по утопленницѣ?

Вотъ Парижъ. Жизнь, жизнь и жизнь: пестрые наряды дамъ, волны народа на бульварахъ, огни, кафэ, автомобили, цилиндры, смокинги, блузы. Легкомысленный блескъ, легкомысленный смѣхъ.

Но отчего здѣсь легко работать, отчего напряженіе мысли не разсѣивается въ красочной фантасмагоріи Парижа, а въ глубоко надрывной Москвѣ, угрюмой, уныдой, работать нельзя?

Тамъ на улицѣ жизнь бьетъ ключомъ, но самой улицы какъ-будто не существуетъ, она только оправа къ вашимъ думамъ.

У насъ улица мертва, но она—врывается въ рабочую комнату, поселяется въ душу, опустошаетъ ее.

Это оттого, что за-границей есть строгое раздѣленіе повседневной жизни отъ жизни творческой. Вездѣ—непереступаемая грань: творческая мысль свободно рисуетъ полеты, а окружающая—только условный ритуалъ, который помогаетъ людямъ, сохраняя общеніе другъ съ другомъ, оставлять святое-святыхъ нераскрытымъ: и святое-святыхъ души человѣческой творитъ культуру, повседневность же вносится въ кафэ. Легко и свободно: и одинъ, и не одинъ.

А у насъ?

У насъ нѣтъ повседневности: у насъ вездѣ святое-святыхъ. Вездѣ проклятая глубина русской натуры отыщетъ вопросъ: упорную повседневность работы разложить міровыми пробле-

мами. Мы только занимаемся тѣмъ, что протягиваемъ свои руки въ души окружающихъ и ощупываемъ чужія души, и захватываемъ ихъ пальцами. И къ нашей душѣ вѣчно протянуты эти пальцы.

Это потому, что мы всѣ очень глубоки. Мы забываемъ, что упорный, тяжелый, быть можетъ, потаенный творческій трудъ создаетъ условія дѣйствительнаго общенія, что безъ этихъ условій всякая глубина, протянутая къ чужой душѣ—только палецъ, ощупывающій сердце. А непросвѣтленная среда, раздѣляющая насъ, покрываетъ этотъ палецъ налетомъ грязи.

Мы не прячемъ въ катакомбы свое святое-святыхъ и ходимъ общаться другъ къ другу, а не въ кафэ. И глубина растворяется въ словахъ.

Посмотрите на русскаго интеллигента: вотъ онъ встаетъ, вотъ онъ садится работать, но приходитъ толпа друзей. Всѣ говорятъ долго и мучительно. Каждый, быть можетъ, утромъ открылъ глаза, чтобы работать. Пришла гурьба. И всѣ заговорили. Глубина дѣйствій превратилась въ вавилонскую башню ненужныхъ словъ, и вотъ надъ каждымъ изъ насъ—вавилонская башня словъ.

Мы всѣ раздавлены этой башней: мы—рабы слова.

И какъ пьяницѣ вино, такъ интеллигенту—словесное общеніе: предметъ общенія—всегда проклятый вопросъ. И мы углубляемъ вопросъ до невѣроятности. А отвѣтъ на вопросъ—живой, дѣйствительный актъ—убѣгаетъ въ неопредѣленность. Оттого-то у насъ всѣ вопросы—вопросы проклятые. Мы съ гордостью тогда спѣшимъ себя провозгласить носителями проклятыхъ вопросовъ.

Такъ создаемъ мы себѣ убѣжденіе, что мы необыкновенно глубоки. Но глубина эта—часто словесное пьянство. Да, слова наши—пьянство. И часто мы въ кабакѣ. Кабакъ всегда съ нами.

О, отчего у насъ нѣтъ кафэ, куда бы сходились мы посидѣть надъ пивомъ, отрезвиться отъ словъ и вернуться къ дѣлу.

Но проклятый кабатчикъ, поставляющій насъ словами, растетъ и пухнетъ надъ нами, паразитируетъ на безсиліи. Мы попадаемъ въ кабалу, мы пропиваемъ наши богатства. Мы

превращаемся въ странниковъ, тоскливо бредущихъ въ пространствѣ.

Черная, злая тѣнь ложится надъ лѣсами, долами, городами и селами.

Мы забываемъ, что это—тѣнь.

Довольно глубокихъ словъ, довольно проклятыхъ вопросовъ.

Слово, отъ котораго разлетается тѣнь, вовсе не слово: оно—творческая работа.

Будемъ работать: поучимся у Запада.

Тогда мы пойдемъ поступью Бетховеновъ, Кантовъ, Бебелей, Марксовъ вмѣсто ковыляющей походки сиротливыхъ каликъ, заплутавшихся въ пространствѣ.

1908.

XXIV. МЮНХЕНЪ.

Свѣсилась осень надъ Мюнхеномъ бирюзой, прозрачно поящей грустью. Подъ еще ласковымъ, будто лѣтнимъ дыханьемъ подъ ноги желтыми пятнами свѣваются сухіе листья каштановъ. Ускользнувъ отъ холодной осени, ужъ расплеснувшей крылья надъ Россіей, хочется здѣсь топуть въ прозрачномъ бархатѣ голубого, голубого и такого теплаго воздуха подъ шопотъ фонтановъ, то брызжущихъ перлами и бьющихъ хрусталями въ плящущія воды бассейновъ, то блѣдно вѣющихъ пылью. Близко приникло небо здѣсь пьяными своими объятьями, и душа проситъ, опять проситъ неба: голубыя конки, голубые мундиры, наивные глаза, голубые, нѣмокъ и нѣмцевъ—точно пролеты лазури на слѣпительной ткани изъ блѣдно-сѣрыхъ, врѣзанныхъ въ небѣ причудливыхъ зданій. Наконецъ, золотые парки; врѣзанные въ городъ и убѣгающіе въ лѣса,—все успокоенно нѣжится въ лѣтней ласкѣ отходящаго солнца.

Странно здѣсь сочеталась готика съ романтикой стиля модернъ, взлетающей и тамъ, и здѣсь то башенкой, врѣзанной въ небо, то барельефомъ, то изображеніемъ рыцаря, попирающаго дракона. Любятъ мюнхенцы украшать свой городъ колоннами, арками, водометами: тамъ быки, извергающіе воду, тамъ добродушный мраморный Фавнъ неустанно плюетъ струями въ мальчика, тамъ въ тихій бассейнъ сочатся по зелени ниспадающія капли. Здѣсь гармонично смѣшаны стили: есть зданія, напоминающія храмы древней Греціи, какъ, напримѣръ, зданіе, въ которомъ помѣстился мюнхенскій Сецессіонъ, или какъ, напримѣръ, вилла Штука. И обыденныя для города постройки вовсе не нарушаютъ своеобразно смѣшанный стиль общественныхъ зданій.

А какъ хороши старые уголки Мюнхена съ узкими улицами, съ фонарями, вдѣланными въ стѣны, съ высокими черепитчатыми кровлями, когда луна прорѣжетъ облако и обольетъ городъ безбурнымъ свѣтомъ своимъ!

И старая дума, что молчаливо такъ уставилась на васъ окнами потемнѣвшихъ домовъ, старая дума, что оглашаетъ городъ перезвономъ колоколовъ въ часъ тихій, вечерній, такъ безгнѣвно сочеталась она съ дыханьемъ молодости. Здѣсь не ощущаемъ борьбы между старымъ и новымъ. Патріархальная душа баварца легко уживается съ художественной богемой всѣхъ странъ, оглашающей улицы Мюнхена всплесками многихъ нарѣчій. Вотъ рубиновымъ огонечкомъ пронесется крылатое слово француза, вотъ промерцаютъ изумруды русской рѣчи, а вотъ полякъ зажжетъ улицу вспышкой магнія. Такъ чертятъ иностранцы причудливые узоры на золотомъ, старинномъ фонѣ баварскаго нарѣчія. Такъ пестро расцвѣчены иностранною рѣчью гостепріимныя улицы Мюнхена.

Всѣ здѣсь, какъ у себя дома; а русскіе, кромѣ того, чувствуютъ себя еще болѣе дома, чѣмъ на родинѣ: часто узнаешь ихъ по развязности. Улица напоминаетъ сцену, гдѣ себя чувствуешь актеромъ, исполнителемъ необыкновенно легкой роли. Быстро и охотно входишь въ свою роль и невольно поддерживаешь общую ноту.

Характеръ опереточности или даже легкомысленности, которую вноситъ съѣзжающаяся сюда молодежь, звучитъ въ

унисонъ съ добродушнымъ, нѣсколько грубоватымъ весельемъ баварцевъ—этихъ „нѣмецкихъ французовъ". Невольно бросается пріѣзжему въ глаза поверхностный темпъ мюнхенской жизни; это—темпъ вальса. Пріѣзжіе начинаютъ вальсировать здѣсь, едва замѣчая свой танецъ: вальсирующей походкой шатаются они по мюнхенскимъ улицамъ, вальсируютъ передъ самими собой, вальсируютъ передъ своими идеалами точно такъ же, какъ баварецъ вальсируетъ съ кружкой пива передъ кельнершей или съ кельнершей. Да, въ тактъ съ молодежью вальсируетъ самъ толстодушный, неповоротливый баварецъ! Вездѣ разлитъ легко уловимый оттѣнокъ комизма и шаржа: здѣсь легко можно осмѣять баварца, но вмѣстѣ съ баварцемъ осмѣешь, пожалуй, и самого себя: самъ-то баварецъ надъ собой посмѣется охотно. Все это великолѣпно понялъ Heine, одинъ изъ основателей мюнхенскаго „Simplicissimus"'а, этого остроумнѣйшаго художественно-сатирическаго журнала. Heine только отражаетъ и даже безъ шаржа Мюнхенъ. Пріѣзжая въ Мюнхенъ, невольно говоришь себѣ: „да вѣдь это—Heine!"

Старый мюнхенецъ не отвергнетъ молодого задора, какъ баварское правительство не боится революціонеровъ. И молодежь, вышучивая мюнхенцевъ, все же любитъ эти простыя, открытыя, веселыя, честныя души; точно такъ же революціонеры не безъ добродушія относятся къ баварскому правительству; баварскіе принцы держатъ себя незатѣйливо и просто: одинъ изъ принцевъ, какъ говорятъ, превосходный окулистъ и недурной ученый. Самъ принцъ-регентъ—первый пивоваръ; у него есть пивная, въ которой подаютъ кружки съ коронами: вы можете себѣ купить кружку, и вамъ выдаютъ чуть ли не бумагу въ томъ, что вы—обладатель теперь королевской кружки за № такимъ-то. Кельнерши въ этой пивной состоятъ на государственной службѣ. Принцъ-регентъ пользуется всеобщей любовью: онъ никого не стѣсняетъ и любитъ, чтобы мюнхенцы пили его пиво и веселились. Онъ бываетъ на торжественныхъ пивовареніяхъ и выпиваетъ съ народомъ первую кружку. Онъ понялъ, что пиво—только оно настоящая религія мюнхенцевъ, и высоко поднялъ въ Мюнхенѣ знамя этой религіи. Потому-то народъ востор-

женно привѣтствуетъ своего добраго принца, противопоставляя его Вильгельму, котораго здѣсь не любятъ, какъ и все прусское.

Пиво варятъ въ невѣроятномъ количествѣ, и лучшіе сорта нельзя вывозить изъ Мюнхена: они портятся. Вообще достоинство мюнхенскаго пива зависитъ не отъ способа приготовленія, а отъ атмосферы, разлитой повсюду: пивомъ вѣетъ здѣсь воздухъ, и золотой закатъ хмелитъ, какъ пиво. Можно сказать: мюнхенское пиво—это отстоенный, золотой закатъ, и мюнхенцы идутъ въ пивную, чтобы предаться бездумному закатному очарованію.

Круглый годъ разнообразныя пивныя варятъ пиво исключительнаго достоинства, а баварскій патріотъ неизмѣнно присутствуетъ на всѣхъ пивовареніяхъ. Такъ составляется календарь баварца: времяисчисленіе его не юліанское, не грегоріанское, а пивное. Сердце мюнхенца обращено къ пиву, и я увѣренъ, что и въ жилахъ мюнхенца течетъ пиво и только пиво, потому что всѣ крупные мѣстные процессы и событія истинно-мюнхенской жизни вращаются вокругъ пива. Такъ: въ ландтагѣ долго и серьезно дебатировался вопросъ о томъ, что пѣна занимаетъ мѣсто въ литровой кружкѣ, и о томъ, какъ быть съ этимъ,—пока принцъ-регентъ не разрѣшилъ вопроса, увеличивъ на полдюйма высоту кружекъ въ своей пивной. Рабочій выпиваетъ до семи литровъ въ день, и соціалъ-демократы полагаютъ, что революцію здѣсь можно вызвать только единственнымъ средствомъ: поднять цѣну на пиво хотя бы на одинъ только пфеннигъ.

Пиво—истинный богъ, и народныя пѣсни, прославляющія пиво, распѣваются всюду въ діонисіанскомъ изступленіи.

Теперь у насъ много говорятъ о мистеріи, о соборномъ творчествѣ, о мистическомъ анархизмѣ и тому подобныхъ важныхъ матеріяхъ; и почти всегда слова остаются словами, не переходя въ дѣла, кромѣ одного случая, когда почтенные писатели, обратясь къ дѣланію, водили хороводъ у кого-то на частной квартирѣ. Такъ много непреодолимыхъ затрудненій встрѣчаютъ попытки осуществить мистерію и—ахъ!—какъ это жаль! Но баварецъ преодолѣлъ всѣ эти трудности и мистерію осуществилъ искони, какъ бы въ пику писате-

лямъ, водившимъ такъ неудачно хороводъ. В. Ивановъ можетъ успокоиться теперь: искони здѣсь совершается мистерія вокругъ пивной кружки!

Мнѣ посчастливилось быть на народномъ праздникѣ („October-Fest"), продолжающемся недѣлю. Баварецъ отправляется изъ города въ эти дни въ спеціально для этого праздника воздвигнутыя на широкомъ полѣ пивныя Валгаллы, неимовѣрной величины. Тиролецъ-капельмейстеръ раздаетъ народу книжечки съ пѣснями, прославляющими пиво и жизнь, и подъ музыку ихъ затягиваютъ тысячи крестьянъ, крестьянокъ, солдатъ и интеллигентовъ. Сюда приходитъ баварецъ молиться своему богу и раздирать ротъ въ пѣснѣ. Я видѣлъ тысячи разодранныхъ ртовъ, я видѣлъ—кельнерши, какъ гіерофантиды мистеріи, размахивали надъ столиками руками въ тактъ пѣнію...

O, Susanna, wie ist das Leben doch so schön,
O, Susanna, wie schmeckt das Bier so schön!..

Вотъ какое въ Мюнхенѣ пиво, и вотъ какъ его пьютъ!

Такъ веселится народъ. Но веселятся и художники въ кабачкахъ и ресторанахъ. Въ уютномъ небольшомъ помѣщеніи багровыя пятна цвѣтныхъ лампочекъ, жаркія, дышащія огнемъ стѣны, увѣшанныя картинами пропившихся здѣсь художниковъ. Вотъ картина извѣстнаго художника, вотъ карикатура на Штука; уютные столики; можно присаживаться ко всѣмъ, потому что всѣ здѣсь знакомы, какъ гости хозяйки. Умѣло, любезно, шутливо, но строго дирижируетъ всѣмъ хозяйка, ритуально прислуживаютъ кельнерши, таперъ, отпивая пиво, играетъ вальсы, попурри, но и серьезныя вещи. Его смѣняютъ любители изъ публики—скрипачи, пѣвцы, мандолинисты, піанисты: послѣ веселаго вальса вдругъ прозвучитъ недурно сыгранный Григъ, Шуманъ, Вагнеръ. Таковъ извѣстный въ Мюнхенѣ кабачокъ „Simplicissimus", основанный нѣкогда кружкомъ молодыхъ поэтовъ, а теперь перешедшій въ руки этой неглупой, такъ умѣло поддерживающей реномэ кабачка, хозяйки. Узнавъ, что я русскій, она

не безъ гордости сообщила, что у нея бываетъ Пшибышевскій, а таперъ, любезно кивнувъ, сыгралъ мнѣ цыганскія пѣсни. Здѣсь интересно бывать, потому что легко знакомиться съ художниками и поэтами: здѣсь встрѣчался я съ нѣмцами, поклонниками Достоевскаго, Верхарна, К. Сомова, съ модернистами, читающими и Киркегоора, и Якобсена, съ поляками, интересующимися молодой русской литературой.

Художественная молодежь, будучи полной противоположностью коренной Баваріи, однако, сходится съ ней въ одномъ темпѣ: это темпъ вальса. И когда брожу я теперь на закатѣ по улицамъ Мюнхена, омытымъ теплой струей осенняго воздуха, и когда вечеръ золотой, бездумно грустный вечеръ, вечеръ безмятежно приникаетъ къ сердцу, начинаю я понимать баварца; въ это именно, быть можетъ, время молитвенно опускаетъ усы свои въ пиво баварецъ—въ свое золотое, святое, вѣчно милое бездумье, изъ котораго онъ выходитъ только въ пошлость. Тутъ именно для него не вскрываются ли тайны жизни, и поетъ въ немъ что-то той самой музыкой, которая явственно такъ прозвучала Шуману? Развѣ не умѣлъ создатель „Манфреда“ прозіявшія пасти міра овѣять золотомъ „Рейнской симфоніи“. Пиво—небо души, глубочайшій религіозный символъ баварца; пиво: это — вырастающая даль, въ которую уплываетъ баварецъ, чтобы коснуться скрытыхъ силъ души германской.

Легкими, акварельными тонами жизни встрѣчаетъ Мюнхенъ пріѣзжаго. Вальсирующій художникъ модернъ подъ руку съ тяжеловѣснымъ баварцемъ подъ голубымъ, ласковымъ, такимъ теплымъ небомъ на слѣпящемъ асфальтѣ мюнхенскихъ улицъ въ волнахъ золотого воздуха подъ зелеными пирамидальными тополями,—словомъ, шаржъ въ стилѣ Heine—вотъ какой образъ предсталъ мнѣ прежде всего. Ласкающіе акварельные тона казались мнѣ интерференціей свѣта на большомъ мыльномъ пузырѣ. Казалось, еще мигъ, и разлетится, лопнетъ мыльный пузырь—разлетится, лопнетъ Мюнхенъ.

Но тогда Дюреръ со стѣнъ Пинакотеки колдовскими лицами святыхъ и апостоловъ глянулъ на меня сердито и грозно. Тогда ужасомъ мощи ухнуло на меня старое, нѣмецкое искусство. Пришлось задуматься.

Обыватели и пріѣзжіе одинаково вальсируютъ на улицахъ, а пульсъ культурной жизни бьется и бьется. Ежедневно читаются всевозможныя лекціи въ стѣнахъ, и внѣ стѣнъ университета. Мнѣ попалась случайно программа устраиваемой серіи лекцій только для дамъ и дѣвицъ; вотъ нѣкоторые курсы лекцій, ихъ стоитъ привести: „Жизнь и произведенія Моцарта", „Греческое искусство", „Соціальные элементы въ англійской литературѣ XIX столѣтія", „Генрихъ Ибсенъ", „Буддизмъ въ свѣтѣ исторіи религій", „Ренессансъ и реформація въ Германіи" и т. д. и т. д.

Мюнхенцы слушаютъ музыку въ нѣсколькихъ серіяхъ симфоническихъ оркестровъ; кромѣ того: здѣсь въ сезонѣ бываетъ до тридцати популярныхъ концертовъ, которые посѣщаются всѣми, потому что есть мѣста до 15 копеекъ. Концерты эти относительно недурно обставлены, а выборъ произведеній умѣлый и строгій. Въ Мюнхенѣ великолѣпнѣйшая библіотека—третья въ мірѣ по богатству матеріала, цѣнныя серіи гравюръ въ Пинакотекѣ, доступныя каждому, колоссальный національный музей, въ которомъ собрано все, относящееся къ нѣмецкой культурѣ отъ временъ римской исторіи и до нашихъ дней, здѣсь постоянно устраиваются выставки: недавно были молодые французы, теперь—Сецессіонъ.

Когда вспомнишь все это, съ уваженіемъ начинаешь относиться къ тяжеловѣсному, грубому баварцу, создавшему изъ внѣшности города художественное произведеніе, а изъ внутренней жизни его—пульсъ культурной жизни всей Германіи. Тяжеловѣсный баварецъ въ сущности лѣсное колдовское существо. Быть можетъ, въ каждомъ здѣсь часть души Дюрера безсознательно таится. Дюреръ—вотъ будущее Германіи; и къ этому будущему призывали насъ и Бёклинъ, и Швиндъ, и Клингеръ, и Штукъ, обнаружившіе неизвѣданныя дали въ нѣмецкой душѣ. Я увѣренъ, что всякій нѣмецъ—немного геній, когда онъ пьетъ пиво и куритъ трубку: только ему недостаетъ словъ, чтобъ сказать о своей душѣ. Не потому ли онъ такъ откровенно упивается пошлостью, что не боится растерять то, что ему грезится за кружкой пива? Вѣдь добродушный баварецъ, сынъ мельника, Штукъ, сумѣлъ же проржать

дикимъ кентавромъ. Вѣрно—въ лѣсахъ Германіи опять завелись фавны, а по весямъ нынѣ скачутъ кентавры. Этими лѣсными, колдовскими существами еще станутъ германцы, когда стряхнутъ сонъ свой. Это — тѣнь пролетающаго будущаго, неразсказанный сказъ о нѣмецкой душѣ, мирно уснувшей, но не умершей.

Я не хочу писать о сокровищахъ нѣмецкаго искусства, собранныхъ въ Пинакотекѣ вмѣстѣ съ лучшей въ мірѣ коллекціей Рубенса. Это вывело бы меня изъ принятыхъ границъ. Одинъ Дюреръ занялъ бы цѣлый томъ, если бъ можно было описать все, что даетъ душѣ старая Баварія.

Нѣтъ, какъ туманъ, не разлетится Мюнхенъ, не разобьется живая струя пылью легкой и водометной! Вѣрю въ Мюнхенъ: вѣрю, что сквозь легкое веселье, сквозь сіяющія акварельныя краски забрежжутъ странныя здѣсь дали.

Глубина здѣсь живетъ, и когда повѣришь въ глубину германской души, по-новому улыбнется небо, по-новому блеснутъ глаза неизвѣстныхъ прохожихъ, еще слаще вскипятъ водометныя струи, и глубокой, глубокой музыкой пропоетъ душѣ Мюнхенъ, озарится далями жизни и свѣта.

И бирюза неба прозрачно ноетъ грустью, и еще лѣтнимъ дыханьемъ свѣваются подъ ноги листья каштановъ, и пляшутъ воды бассейновъ подъ ударами блѣдно вѣющей, водяной пыли...

1906.

XXV. РОЗОВЫЯ ГИРЛЯНДЫ.

Пышнолиственный кустъ свѣялъ розы перловыя на левкой сладкій; песокъ скрипитъ подъ ногой, когда уходишь въ глубь дорожки. Скрипки рыданье къ далямъ розовымъ приглашаетъ... Мигъ, и уйдешь вдаль.

Вспоминаешь, что стоишь передъ полотномъ, и итти некуда. Но чу! Рыданье скрипки еще раздается откуда-то издали.

Велика власть чаръ музыкальныхъ въ произведеніяхъ Борисова - Мусатова, — власть чаръ ласковыхъ да улыбчивыхъ. Вихрь звуковъ, тихая зеркальность напѣвовъ мелодійныхъ, нарастая, повисли въ пространствахъ души внимающей, — и словно осадились росами хладными мусикійскіе вздохи; и въ туманности чаръ зачалась симфонія облаковъ, шелка и розовыхъ-розовыхъ гирляндъ.

И звуки изъ хаоса небытія вызвали образъ прошлаго родимый.

Овѣяны силой магической эти уборы, эти салопы, эти шелка; будятъ въ душѣ вздохи арфъ эоловыхъ. Точно самъ Эолъ стоялъ за плечомъ художника, нашептывая вихряными устами красочныя гаммы. Всюду въ творчествѣ Мусатова вихряные токи гаммъ перекрещиваются узлами. Эти-то узлы и являются намъ, какъ образы задумчивой старины, созерцающей безвольно эоловы вихри глубинъ занавѣшенныхъ. Всюду у Мусатова за зеркальной поверхностью тишины буря романтики.

Часто имя Мусатова соединяли съ именемъ Сомова, какъ будто между ними есть что-то общее. Общность подчасъ изображаемой эпохи—вотъ единственная область ихъ объединенія. Сомовъ—художникъ-реалистъ. Мусатовъ—романтикъ. Сомовъ знатокъ изображаемой эпохи: множествомъ незамѣтныхъ подробностей воскрешаетъ онъ образъ жизни минувшей. Онъ идетъ отъ поверхности изображаемаго къ вѣчно поющей душѣ его, отъ быта къ музыкѣ. Наоборотъ: Мусатовъ выводитъ подробности быта изъ вѣчно поющаго души водомета. Сомовъ мужественъ. Мусатовъ, наоборотъ, женственъ. Сомовъ серьезенъ, подчасъ сухъ до педантичности. Эта видимость сухости, однако, является однимъ изъ главныхъ достоинствъ творчества художника: она указываетъ на умѣніе владѣть своимъ творчествомъ. Мусатовъ влажно скользитъ на лугахъ души, оставляя росу воспоминаній. Сомовъ—художникъ законченный; огромный талантъ его вошелъ въ берега. Въ предѣлахъ этихъ береговъ онъ можетъ создавать произведенія вѣчныя, но самые предѣлы не переступитъ. Вѣчно поющая струна рыдала въ душѣ Мусатова, и берега его творчества не опредѣлились для насъ. Его пѣсня то какъ райская птица на

„суку извилистомъ и чудномъ" качалась надъ дѣдовскимъ домомъ, то, распустивъ паруса облачные свои, неслась прочь отсюда, улетала къ инымъ берегамъ, въ эпохи иныя.

Изображая прошлое, Мусатовъ не былъ съ нимъ связанъ, тогда какъ Сомовъ обреченъ остаться въ границахъ, нынѣ опредѣляющихъ его дарованіе.

Изобрази Сомовъ гирлянды розовыя, мы поразились бы стильностью этихъ розовыхъ гирляндъ. Получилась бы прелестная заставка къ книгѣ, изданной во вкусѣ XVIII столѣтія. Никогда не сумѣлъ бы Мусатовъ нарисовать стильной заставки. Лепестки цвѣтиковъ розовыхъ завились бы у него въ кудри облачныя, и гирлянды понесли бы насъ къ широкимъ просторамъ. Гирлянды розъ оказались бы облаковъ гирляндами, плывущими тихо надъ вечерне - дышащей влагой пруда. Отъ облаковъ перешелъ бы Мусатовъ къ вѣчно розовымъ думамъ, гирляндой музыки проплывающимъ въ душѣ. И вотъ буря романтики изорвала бы стиль заставки: вихрь музыки растрепалъ бы цвѣтиковъ листики, изъ-подъ нихъ засіяли бы дали просторовъ, раздались бы гласы сыновъ Эола. Не могъ бы Мусатовъ нарисовать заставки изъ розовыхъ гирляндъ, потому что все творчество его—заревыя гирлянды.

Мы видѣли, какъ сплетались гирлянды эти, какъ поплыли на вечерней зарѣ, какъ разсыпались розы на шелковыхъ платьяхъ музыкой менуэта, чтобы опять и опять сочетаться въ еще болѣе пышные узоры

Смерть оборвала гирлянды, разсыпала розы, развѣяла лепестки. Но вѣтръ творчества взвилъ ихъ снова передъ нами. Замелькали опять знакомые лепестки: творчество Мусатова, оборвавшись въ немъ, незамѣтно откликнулось въ душахъ его почитателей: лунной струйностью пролилось у однихъ махровыми астрами завилось у другихъ.

Есть школа Мусатова. И то, что она не связана съ опредѣленной эпохой, яснѣе всего говоритъ намъ о томъ, что творчество Мусатова, будучи свободно, слегка и извнѣ вуалировалось эпохой и стилемъ. Этотъ прозрачный вуаль эпохи придавалъ произведеніямъ Мусатова непроизвольную кокетливую легкость и музыкальность, столь плѣнявшую насъ.

Розовыя гирлянды, имъ сплетенныя, должны мы бережно сохранить, дабы украсить ими жертвенникъ искусства.

1906.

XXVI. НИКОЛАЙ МЕТНЕРЪ.

На всѣхъ произведеніяхъ Николая Метнера лежитъ печать исключительной художественности. Метнеръ—композиторъ первоклассный. Если прослѣдить за произведеніями молодыхъ русскихъ композиторовъ за послѣднія десять лѣтъ, то мы затрудняемся указать на что-либо дѣйствительно выдающееся, кромѣ произведеній Рахманинова, Скрябина и Метнера. Однако три названныхъ композитора несоизмѣримы. Въ то время, какъ самобытный талантъ Рахманинова, стяжавъ себѣ всюду заслуженное признаніе, не углубляется, оставаясь въ сравнительно скромныхъ берегахъ, Метнеръ и Скрябинъ несутъ намъ новое слово. Это новое слово выражается какъ завоеваніями въ области музыкальной формы, такъ и въ разработкѣ вѣчныхъ задачъ, поставленныхъ музыкѣ великими композиторами XIX столѣтія. Въ Метнерѣ и Скрябинѣ соединились таланты съ культурой и образованіемъ. Это — обработанные культурные таланты. Скрябинъ и Метнеръ сосредоточиваютъ нынѣ въ себѣ все то, чѣмъ можетъ гордиться молодая русская музыка. Они идутъ все впередъ, они исполнены музыкальной мыслью и будущимъ. Но культура и серьезность вполнѣ отдѣляютъ названныхъ композиторовъ отъ безпочвеннаго оригинальничанья. Есть параллель между завоеваніями въ области литературной формы и развитіемъ молодой русской музыки. Истиннымъ художникамъ литературы соотвѣтствуютъ серьезные таланты въ музыкѣ.

Имена Брюсова, Мережковскаго, Врубеля соединимы съ именами Метнера и Скрябина.

Метнеръ и Скрябинъ вполнѣ противоположны. Если допускать сравненія, эта противоположность аналогична несо—

измѣримости безукоризненнаго мужественнаго стиха Брюсова съ невѣрно-женственной, пѣвучей строчкой Бальмонта. Кромѣ поверхностнаго наведенія аналогія эта не затрогиваетъ элементовъ скрябинскаго и метнеровскаго творчества. Метнеръ не Брюсовъ, Скрябинъ не Бальмонтъ.

Область творчества Скрябина—утонченнѣйшія, не всегда глубокія, всегда сложныя темы, облеченныя въ оригинальную, всегда требующую вдумчиваго отношенія форму. Метнеръ, пользуясь всей сложностью техники, въ своихъ основныхъ темахъ геніально простъ. И эта-то здоровая, цѣльная простота—простота черезъ сложность—безраздѣльно связуетъ его творчество съ общимъ русломъ музыки, представленнымъ геніями въ родѣ Бетховена, Шумана, Вагнера. Метнеръ—серьезный борецъ за свободу чистой музыки, такъ жалко захирѣвшую у современныхъ композиторовъ, часто порабощенную чуждыми ей тенденціями (Р. Штраусъ). Чтобы не смѣшать то новое, что даетъ намъ творчество Метнера, съ окружающей насъ музыкальной издерганностью, молодой композиторъ облекаетъ его въ строгую, совершенно опредѣленную форму. Вотъ почему независимо отъ глубины и сдержанности музыкальныхъ темъ, разработанныхъ Метнеромъ, мы привѣтствуемъ въ Метнерѣ благородство и строгость его дарованія какъ залогъ дѣйствительныхъ крупныхъ завоеваній въ области чистой музыки.

Музыкальныя темы, разработываемыя Метнеромъ, будучи безукоризненно просты и строги, по содержанію своему даютъ нѣчто положительное, утверждающее цѣнности бытія.

Метнеръ истинный трагикъ въ музыкѣ, какимъ былъ Бетховенъ. Этотъ элементъ чистаго трагизма и сообщаетъ его темамъ какой-то вѣщій, провиденціальный смыслъ. Только тамъ, гдѣ есть в ѣ р а въ цѣнности, возможна борьба, трагизмъ—полетъ сквозь ужасъ. Темы Метнера окрыленно несутся надъ необорными пропастями духа. Метнеръ—единственный, быть можетъ, русскій композиторъ, который утверждаетъ, а не разрушаетъ жизнь. А только такимъ созидателемъ (теургомъ) можетъ быть истинный трагикъ. Метнеръ вплотную примыкаетъ къ Бетховену и Шуману. Онъ останавливаетъ наше вниманіе: мимо него или можно пройти, совершенно не за-

мѣтивъ глубины его таланта, потому что геніально простыя темы его требуютъ самаго серьезнаго вниманія; или же онъ плѣняетъ навсегда. Средняго отношенія къ нему быть не можетъ.

Но примыкая къ великимъ композиторамъ прошлаго, Метнеръ отдѣленъ отъ нихъ хаосомъ окружающихъ условій современности. Онъ изъ хаоса какъ бы вторично возвращается къ цѣломудренно творческимъ источникамъ жизни и музыки. Въ немъ воскресаетъ чистая музыка, суля жизни зарю неугасимую. Этотъ заревой фонъ сообщаетъ музыкѣ Метнера особый преобразующій смыслъ. Она—благовѣстіе, она—обѣтованіе „о миломъ, вѣчно знакомомъ во всѣ времена".

„Возвращается радость"—хочешь сказать, вникая въ смыслъ этихъ музыкальныхъ темъ. Налетъ несказанныхъ чаяній роднитъ музыку Метнера съ чаяніями, возникающими въ области новаго религіознаго сознанія нашихъ дней. Въ ней чаянія эти какъ бы освобождены отъ насилующихъ насъ догматическихъ формъ и образовъ. Мнѣ хочется заявить попутно, что все лучшее, что возникло у меня въ мысляхъ и переживаніяхъ, не мало обязано музыкѣ Метнера, воистину цѣлящей душу ей и только ей извѣстными снадобьями.

Есть въ музыкѣ Метнера нѣчто, непроизвольно роднящее ее съ поэзіей Гёте. Бетховенъ не совпадалъ съ Гёте. Бетховенъ виталъ въ „звѣздномъ", не сходя на землю обѣтованіемъ. У Гёте, наоборотъ, постепенно звучитъ намъ обѣтованіе несказаннаго, нынѣ вновь воскресшее въ душахъ нашихъ и объективируемое нами въ формахъ и образахъ религіозныхъ. Новое религіозное сознаніе въ тайныхъ источникахъ своихъ провиденціально связано съ Гёте. Есть у Гёте вѣщая, безсмертная, веселая серьезность. Этой-то веселой серьезностью надѣленъ талантъ Метнера. Какъ будто объ этой серьезности говоритъ Гёте:

Und solang du das nicht hast
Dieses: Stirb und Werde,
Bist du nur ein trüben Gast
Auf der dunkler Erde

Вотъ почему выборъ гётевскихъ пѣсенъ для романсовъ не случаенъ у Метнера. Онъ вызванъ родственнымъ притяженіемъ къ Гёте. Есть у Метнера и у Гёте непроизвольное совпаденіе въ переживаніяхъ.

Слѣдя за мелодіей и аккомпаниментомъ во время исполненій романсовъ Метнера, невольно поражаешься тѣмъ, что музыка къ пѣснямъ Гёте не написана, а какъ бы выпута изъ самихъ пѣсенъ. И тѣмъ не менѣе въ предѣлахъ гётевской мелодіи композиторъ свободно распоряжается музыкой.

Начинается циклъ извѣстнымъ „Ueber allen Gipfeln ist Ruh *). Затѣмъ слѣдуютъ ослѣпительно солнечная музыка „Mailied“ и лунная „Elfenliedchen“. Въ солнечномъ и лунномъ началѣ музыка вскрываетъ ницшевскій демонизмъ (непроизвольно выросшій изъ Гёте) „Im Vorübergehn“. Здѣсь магизмъ Гёте достигаетъ въ простыхъ словахъ силы необычайной. Гёте описываетъ, какъ захотѣлъ онъ сорвать цвѣтокъ, но цвѣтокъ просилъ, чтобы Гёте пересадилъ его съ корнемъ. Тогда Гёте прошелъ мимо. Кромѣ того, Гёте написалъ совершенно аналогичное стихотвореніе, начинающееся тою же строкой, какъ въ „Im Vorübergehn“, но кончающееся тѣмъ, что поэтъ пересаживаетъ цвѣтокъ въ свой садъ. Метнеръ чутко почувствовалъ всю магическую глубину различія при внѣшнемъ совпаденіи этихъ стихотвореній. Аккомпаниментъ „Im Vorübergehn“ глубоко трагиченъ. Геніально изображено словно прохожденіе Гёте мимо цвѣтка. Второе стихотвореніе „Gefunden“—торжественная эпиталама. Проникновенность музыки здѣсь напоминаетъ шествіе изъ Парсифаля, при полной самостоятельности въ мелодіи.

Умный подборъ и расположеніе гётевскихъ пѣсенъ въ такой углубленной музыкальной оправѣ мы должны привѣтствовать, какъ одно изъ немногихъ проявленій истинной культуры.

1906.

---

*) Такъ неудачно переведеннымъ Лермонтовымъ „Горныя вершины.“

XXVII. ЖЕМЧУГЪ ЖИЗНИ.

Жизнь летитъ. Все скорѣй, все скорѣе. Жизнь летитъ. Тучи разнообразныхъ впечатлѣній, точно яркія красочныя пятна, отпечатлѣваются въ сознаніи. Точно передъ взоромъ проносятъ разнообразные драгоцѣнные каменья: рубины, сапфиры, яхонты. Не налюбоваться всѣмъ, не запомнить всего: такъ легко устать, сложить руки передъ ликующей жизнью впечатлѣній, отстать отъ жизни.

И тогда сразу померкнетъ все многообразіе дѣйствительности. И тогда сѣрая вуаль, точно докучный прахъ, встанетъ передъ уставшимъ взоромъ: сѣрыя лица, сѣрая, сѣрая жизнь.

Все остановится. Времени точно не будетъ. Кончится міръ для мертвеца, не одолѣвшаго всѣхъ красотъ многообразной дѣйствительности.

Жизнь летитъ. Все скорѣй, все скорѣе. Жизнь летитъ.

И вмѣстѣ съ ней летятъ заживо погребенные мертвецы, которые ужаснулись водопаду жизни. Среди брызгъ мгновеній возникаютъ предъ нами ихъ застывшія лица. Часто мы проводимъ дни и часы съ мертвецами. Мертвецы таятся среди насъ. Они такъ хорошо умѣютъ подражать движенію живыхъ, такъ они умѣло улыбаются, такъ уютно звучатъ намъ подчасъ ихъ слова, обвѣвающія сладкимъ холодомъ смерти. Мертвецы обладаютъ только одной способностью: быть, какъ всѣ. Иногда они радуются среди насъ. Поднимаютъ бокалы съ золотымъ виномъ искрометнымъ, и мы, опьяненные восторгомъ жизни, шепчемъ на ухо имъ дорогія свои признанія; дружески обнимаемъ мертвецовъ, цѣлуемся съ ними.

Берегитесь: послѣ каждаго поцѣлуя обмывайте свой ротъ! Страшно заразиться трупнымъ ядомъ!

Развѣ вы не знаете красоты опустошенности? Развѣ смерть не люба вамъ, когда взоръ усталъ и все примелькалось?

Васъ зоветъ золотая даль и вы разсѣкаете волны мгновеній на крылатомъ своемъ кораблѣ „Надежда". Вы сами— кормчій своей надежды: волею своею ее творите. Нужно упор-

ствовать, чтобы всегда плыть къ зарѣ, потому что волны мгновеній какъ часто стараются опрокинуть вамъ корабль. Посмотрите на эти волны—онѣ изумрудно пѣнныя.

Золотое кружево пѣны подымается надъ бортомъ. Плывите, плывите наперекоръ волнамъ! Всю красоту бури влекущей васъ прочь отъ зари, вы ей плѣнитесь—превратите въ борьбу съ бурей. Тамъ, гдѣ сладкія въ обезсиліи раздаются пѣсни, нѣтъ ли еще сирены смертной?

Легко распустить паруса по вѣтру, и вѣтеръ умчитъ въ безпредѣльность—навсегда, навсегда.

Вотъ золотое кружево пѣны обливаетъ васъ холодомъ, и крылатый Арго закачался: онъ опрокинется.

— „Онъ опрокинется“,—шепчетъ вамъ вашъ товарищъ-аргонавтъ, можетъ-быть, лучшій вашъ другъ, посвященный въ тайну вашего плаванія. Не вѣрьте ему: никогда не знаемъ мы той минуты, когда его укусилъ вампиръ смерти. А укушенный вампиромъ превращается въ вампира самъ. Есть одно средство отдѣлаться отъ вампира: проткните его коломъ вашего упорства, кто бы онъ ни былъ: другъ, жена, отецъ, сынъ.

Никогда не узнаете вы минуты, когда близкаго вамъ укусилъ вампиръ смерти. А если онъ еще волей судьбы загнанъ на вашъ корабль, онъ можетъ и потопить его. И если есть въ васъ хоть капля силъ, если вы знаете, что такое музыка геройства, взгляните вашему близкому другу въ глаза, когда онъ подойдетъ къ рулю, у котораго вы стоите: взгляните ему жизнью въ глаза въ тотъ мигъ, когда ревущая пѣна смерти высоко закурчавится надъ вами: и взглядъ вашихъ сверкающихъ глазъ, какъ молнійный колъ, пронзитъ мертвую душу вампира смерти. И курчавая пѣна смерти покроетъ не васъ—его она покроетъ, замоетъ, смоетъ, слижетъ съ вашего корабля. Въ тотъ часъ упадутъ волны морскія, и будетъ море какъ изумрудно-золотое стекло, потому что буря была только въ вашемъ сердцѣ; туда проникли живые мертвецы; тамъ подняли они бурю сомнѣній.

Смотрите: волны упали. Отъ горизонта до горизонта зеркальная гладь.

Въ этомъ зеркалѣ смерть утонула безслѣдно, навѣки. А полоска яхонтовой зари смѣется, зоветъ, манитъ.

„И голосъ все тотъ же звучитъ въ тишинѣ безъ укора: конецъ уже близокъ, желанное сбудется скоро". (Вл. Соловьевъ).

Вы узнаете свое дѣтство; какъ жизнь впервые склонилась надъ вами заревыми устами своими, окропила васъ жемчугомъ слезъ. Жемчугъ, жемчугъ: тамъ въ окнѣ надъ пятиэтажными домами протянута ласковая нитка жемчуговъ — умирающая жемчужная заря. Вы очнулись.

Можетъ-быть, борьба между жизнью и смертью происходила всего одинъ мигъ. А корабль „Арго", буря и плаваніе выше къ **островамъ блаженныхъ**, было лишь образомъ и подобіемъ вашего переживанія. Быть можетъ, вы вернулись къ себѣ домой послѣ дня трудовыхъ скитаній и устало склонились на диванъ. Въ легкомъ снѣ прошла передъ нами трагедія жизни. И вы побѣдили. Сегодня днемъ вы побывали въ десяти мѣстахъ, говорили съ десятками лицъ, умалчивая о вашемъ горѣ: у васъ умеръ единственный сынъ, въ день его смерти узнали вы объ измѣнѣ любимой жены. Но все такъ же вы стояли съ телефонной трубкой въ рукѣ и говорили о пустякахъ съ безукоризненной сдержанностью: вы не хотѣли вашимъ горемъ отемнить сердце того дѣльца, который сообщилъ вамъ по телефону, что вы лишаетесь вашего заработка. Все это было днемъ. Вернулись: гробъ сына мерцалъ золотомъ парчи. У гроба стояла жена, проливая жемчугъ слезъ, и вы ее утѣшали, тая отъ нея ея невѣрность. Потомъ вы прошли къ себѣ. Все зданіе вашей жизни рухнуло теперь на васъ, когда вы остались одни. Склонились на диванъ. Раздался звонокъ. Вы вспомнили, что это вашъ другъ, искони соблазнявшій васъ смертью. Вы хотѣли ему отворить, но легкій сонъ на мгновеніе сковалъ васъ—полусонъ, полузабытье: и вотъ прошелъ образъ вашей борьбы, корабль „Надежда", заливаемый золотымъ кружевомъ смерти. Мгновеніе—вы очнулись: вы очнулись побѣдителемъ.

И мертвый другъ, безцѣльно звонившій, сходитъ теперь по ступенямъ лѣстницы. Хлопнула дверь: мертвецъ укрылъ въ темень улицы свой восковой ликъ.

Вы стоите у окна—побѣдитель: въ пролетѣ между зданіями догораетъ жемчужная полоска зари. Вы пьете этотъ

ласковый жемчугъ: и жемчужина за жемчужиной, какъ слезы, что катятся па вашихъ лапптахъ, падаютъ въ вашу душу: душа ваша—драгоцѣнный сосудъ, наполненный жемчугомъ.

Вы знаете теперь, что надъ смертью и жизнью, надъ болью и радостью одинаково восходятъ жемчуга зари. Вся жизнь для васъ теперь—только жемчугъ. Все приводите вы къ жемчугу зари.

Вотъ панихида. Вы стоите надъ гробомъ сына съ розовыми камеліями. Друзья ваши плачутъ. Жена ваша въ слезахъ. Въ синихъ волнахъ ладаннаго дыма мерцаютъ слезные жемчуга. Жемчугъ, жемчугъ—„это заря",—шепчете вы: и знаете, что это—счастье. А если и это—счастье, то что же несчастье? Вся жизнь—только счастье, когда она приведена къ зарѣ, теперь никогда вы не умрете. Надъ всей вашей жизнью будетъ всегда развернутая лазурь. Въ глазахъ у людей вы будете искать этой лазури: глаза людей—это голубой небесный пролетъ, который закрываютъ бѣлоснѣжныя облачка маленькихъ радостей и темныя тучки несчастій. Онѣ приходятъ и уходятъ, заслоняютъ лазурь: значитъ ли это, что нѣтъ лазури? Всегда, всегда она—съ нами: наше счастье, наше тихое, какъ жемчугъ, счастье—оно всегда съ нами.

Небо омываетъ землю сверху и снизу. На землѣ наша жизнь. Наша жизнь летитъ: все скорѣй, все скорѣе.

Она летитъ.

Наша жизнь, какъ дитя, почиваетъ въ голубой колыбели. Она—всегда въ колыбели. Наша жизнь—взвизгнувшая ласточка, утопающая въ лазури.

Кто это понялъ,—понялъ, что нѣтъ ни боли, ни радости: и въ боли, и въ радости усмиренная тишина небеснаго озера, по которому пробѣгаетъ рябь тучекъ.

Кто понялъ, понялъ все. Онъ не измѣнится, быть можетъ, работа его удесятерится. Но въ суматохѣ жизни, стоя у телефонной трубки, вспомнитъ онъ, что надъ нами лазурь и, ахъ, улыбнется себѣ самому, отвѣчая суетой на суету.

Дни, какъ матовыя жемчужины, будутъ глядѣть къ нему въ окна, когда небо въ тучкахъ, росы, какъ розовые бриліанты, и засверкаютъ и отгорятъ, когда небо очистится отъ тучъ, бирюза, бирюза прольется въ окно.

Надо помнить, что есть весна, лѣто, осень и зима. Весной текутъ ручьи. Лѣтомъ колеблется золотая нива. Осенью свѣвается съ деревьевъ багрецъ. Зимой серебряный атласъ метелей просится въ окна, вскипая, какъ пѣна пьянаго шампанскаго.

А если ничто не въ силахъ отнять у насъ этотъ серебряный атласъ, золото и багрецъ, все остальное, что погибло, вернется. Религія, искусство, наука, справедливость, добро,— все родилось въ тотъ мигъ, когда человѣкъ вспомнилъ, что заря—золотая, а небо бирюзовое. А прогрессъ только утончилъ это знаніе.

Любите жизнь, любите весны, — любите, не уставайте любить! Посмотрите: тамъ... вдали полоска догорающихъ жемчуговъ.

1907.

XXVII. РАДУЖНЫЙ ГОРОДЪ.

А душа—какіе она взрываетъ пласты переживаній? Душа— динамитъ; глубоко, глубоко зарыта душа! Глубже всего она зарыта.

А душа—всегда она радуется. Душа легка, душа—свѣтла. Душа—эѳиръ. Эѳиръ сгущается. Песокъ, глина, гранитъ— только сгущенный эѳиръ.

Песокъ усталости, вязкая глина повседневной жизни, гранитъ отчаянія—только кора, покрывающая вѣчно легкій эѳиръ. И человѣкъ окаменѣваетъ въ тискахъ гранитной скуки, въ трясинѣ вязкой жизни, весь осыпанный пылью ненужныхъ словъ, дѣяній ничтожныхъ.

Но вотъ еще немного скуки, отчаянія, падающаго камнемъ въ динамитъ заснувшей души, и взрывъ: взрывъ свѣта.

Разбиты гранитныя скалы. За ними—слѣпительный пролетъ. Но маска самодовольной тупости разбита на человѣкѣ. Онъ весь сіяетъ, осіянный.

Есть люди. Есть слова людей. Есть слова, какъ заря. Есть слова, какъ прахъ придорожный.

Люди то умѣютъ, то не умѣютъ говорить. Какъ часто изъ-подъ пыльнаго смерча словъ мерцаютъ вамъ бирюзовыя очи,—то не очи: то голубые пролеты въ небо. Уста говорятъ повседневныя слова: раздается пошлость за пошлостью. Человѣкъ не имѣетъ „словъ къ выраженью желаній". Но отчего улыбка цвѣтетъ, какъ заря?

Есть люди съ пролетомъ въ душу. Какъ изъ-за грязнаго, убогаго стекла глядится порфирородная заря-заряница: такъ изъ-подъ изношенной маски, которую повседневность вылѣпила на лицо, цвѣтетъ на васъ лучъ жизни живой.

Души людей, что пышныя зори. Одна заря вся жемчужная; другая—перламутръ.

Вотъ—точно тигриная шкура, воздушная, отливающая янтаремъ и золотомъ; вотъ—просіявшее вино; вотъ—блѣдная, блѣдная... чуть розовая.

Душа душѣ свѣтитъ. Заря съ зарей сходится. Люди встрѣчаются другъ съ другомъ, точно гранитная глыба, неуклюже сталкивается съ гранитной глыбой. Но вотъ двое пережили одинъ подъемъ, увидѣли одно горе, одною радостью улыбались—посмотрите: плавится гранитъ, какъ легкій ледъ, какъ ярый воскъ. И души—свѣчи тихимъ огнемъ простираютъ другъ другу свои легкія крылья, словно крылья разметанныхъ, перистыхъ точекъ на разсвѣтномъ небѣ весеннемъ, когда весь горизонтъ и смѣется, и пышетъ, и плачетъ одной зарей, одной мольбой. Отношенія между людьми—это гирлянда цвѣтистыхъ зорь, гдѣ всѣ оттѣнки цвѣтовъ въ сложныхъ аккордахъ сплетаются въ одну гармонію, въ одно, пылающее пожаромъ, небо.

По небу пробѣгаютъ грозы, синіе клочки громыхающихъ тучъ. Ярость, страсть, негодованіе заволакиваютъ пожаръ вселенской любви. Гуще, все гуще тучи, онѣ сталкиваются, и вотъ сѣрая пелена низко опущенныхъ тучъ спустилась низко. Посмотрите: точно гранитная крышка гроба навалилась на васъ,—но не вѣрьте. Снимается сѣрая пелена. Это не гранитъ, это—туманъ.

Люди, нашедшіе свою душу, развѣ не способны они озарить повседневность многоцвѣтной радугой небесныхъ мело-

дій?... Развѣ не видятъ они, что то, что мы называемъ повседневными словами,—только отблескъ иного, живого. Люди, взорвавшіе граниты своей тюрьмы, побѣдили тюремныя стѣны города. Городъ сверкаетъ имъ зарей міроваго пожара. Въ мелочахъ они отыскали несказанное.

Они любятъ городъ новой любовью, любовью побѣдившихъ. Они могутъ безцѣльно бродить среди туманныхъ улицъ и радоваться блеску. Каждая витрина, каждое окно магазина—море свѣта. Вотъ окно: подойдемъ. Здѣсь фіолетово-розовые шелка и лазурные бархаты. Вспомнимъ душу, отошедшую въ вѣчность. Это была простая, ласковая старушка. У нея въ домѣ висѣли часы съ кукушкой и она кормила васъ мятными пряниками. Она говорила о давно прошедшихъ годахъ, о невозвратной юности своей, а вы—тогда маленькая дѣвочка—клали ей на колѣни свою бѣлокурую головку. Старушка клонила къ вамъ свой сквозной, какъ бѣлое кружево, ликъ, и фіолето-розовыя ленты ея чепца щекотали вамъ неугасившіяся щеки. Фіолетово-розовый шелкъ и старушка: это соединеніе запечатлѣлось у васъ на всю жизнь. Потомъ вы видѣли фіолетово-розовое небо: такое небо бываетъ въ августѣ. Вы вспомнили умершую старушку. Кругомъ убирали рожь. Тяжелые, золотые снопы, сквозная старушка, вставшая прахомъ на пыльной дорогѣ, зарницы и закаты. И вотъ все, все вспомнили вы, взглянувъ на окно магазина. Милый, фіолетово-розовый шелкъ по рублю за аршинъ. И рядомъ лазурный бархатъ. Такой бархатъ смотрѣлъ вамъ въ глаза. Это были очи любимаго жениха: двѣ бархатныхъ незабудки. Они говорили: „не забудь". И вы не забыли, спутница моихъ городскихъ прогулокъ. Оттого-то вы такъ жадно остановились у окна. Прохожіе видѣли только барышню, жадно глядящую на тряпки.

„Тряпки"—ахъ, душа превращаетъ ихъ въ былое.

Глаза оторвались отъ освѣщеннаго окна, чтобы впиться въ другое: тамъ рождественскія игрушки, тамъ блескъ парчевыхъ нитей, звѣздъ и горы, горы тамъ золотыхъ и серебряныхъ орѣховъ. Изъ-подъ сквозной паутины свѣта глядитъ серебряный дѣдушка морозъ, Рупрехтъ, св. Николай—кто хотите. И, спутница моя,—слезы подступили къ вашему лицу.

Но дальше, дальше: отъ окна къ окну, отъ воспоминанія къ воспоминанію. Сколько дорогихъ надеждъ, невозвратныхъ, сладостныхъ миговъ сіяютъ въ бездѣлушкахъ. И нѣтъ мелочей: вездѣ звѣзды свѣта. Вы переносите вашъ взглядъ вдаль: сіяющая огнями улица. У фонарей роятся снѣжинки. Подъ ногами хруститъ бѣлый бархатъ снѣговъ. Каждая снѣжинка—алмазная звѣзда. Милліонами алмазныхъ звѣздъ выстланъ вашъ путь, надъ головой тоже звѣзды. Какое сіяющее великолѣпіе въ душѣ! Мы прошли всего одну улицу, но душа освѣтилась: душа, убранная елка, вся горящая въ золотыхъ фонарныхъ огонькахъ, мерцающая серебряной путаницей нитокъ—елка, которую несетъ сказочный старикъ, Рупрехтъ, чтобы кого-то порадовать. Но вѣдь и души прохожихъ, вѣдь и эти души (почемъ мы знаемъ?),—не горятъ ли онѣ счастьемъ, богатствомъ накопленныхъ встрѣчъ, улыбокъ, вздоховъ. Глаза прохожихъ сіяютъ отвѣтнымъ свѣтомъ, уста смѣются.

И городъ превращается въ сплошное обѣтованіе для побѣдившихъ соблазнъ. Кто сказалъ себѣ: „душа—заря, заря—палевый шелкъ, палевый шелкъ стоитъ столько-то копеекъ аршинъ", тотъ превратилъ душу свою въ желтую тряпку. Кто же сказалъ: „шелкъ напомнилъ мнѣ шелкъ небесныхъ зорь, а небесныя зори—символы прекрасныхъ душъ человѣческихъ", тотъ въ ничтожныхъ эмблемахъ города провидѣлъ градъ новой жизни, весь сотканный изъ заревыхъ вспышекъ души. Для того нѣтъ соблазна зрѣлищъ: нѣтъ пестрой шумихи городскихъ впечатлѣній: все это—сладостныя предвѣстія чего-то иного, живого.

Что-то иное, живое встаетъ и надъ городомъ, и надъ деревней, бархатной лаской зари.

Это душа.

Есть люди съ пролетомъ въ душу. Вы встрѣтите ихъ и въ городѣ, и въ деревнѣ. Часто они не умѣютъ говорить, а если говорятъ—говорятъ не о томъ. Но они умѣютъ безъ улыбки улыбаться. Можетъ ли легковѣсный столбъ праха занавѣсить ясную зарю? Можетъ ли некрасивое лицо, неуклюжая фраза погасить сіяніе духа?

Все полно для нихъ великолѣпія. Когда говорятъ, изъ устъ ихъ струятся цвѣты и выпархиваютъ алмазныя бабочки.

Есть красивыя слова; слова плѣняютъ, принесешь ихъ къ себѣ въ домъ, и онѣ превратятся въ ползающихъ мокрицъ.

Кто часто видѣлъ свою душу, тотъ и въ уличной грязи сумѣетъ разсмотрѣть отблески янтарей. А шелкъ сумѣетъ превратить онъ въ легкій пламень воспоминаній.

Для него улица соткана изъ перловъ и свѣта: это будущее улыбается въ настоящемъ.

Все—только мостъ къ будущему. И будущее будетъ.

Городъ—химера, городъ—чудовище, пока не умѣешь его попирать. Городъ—мостъ къ будущему. Онъ—радуга, перекинутая отъ земли къ небу, отъ того, что есть, къ тому, что должно быть.

„Имѣющіе уши, да слышатъ".

1907.

О ПИСАТЕЛЯХЪ.

ВЛАДИМІРЪ СОЛОВЬЕВЪ.

ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

Есть спутники нашего дѣтства: имена и представленія, поразившія ребенка чѣмъ-то необычайнымъ. Фантазія начинаетъ усиленно работать, и слова, подчасъ совершенно просто сказанныя, покрываются золотой фатой сказки. И имена, подчасъ незнакомыя, какъ-то ярко сіяютъ.

Я познакомился съ В. С. Соловьевымъ сравнительно поздно; гораздо раньше я о немъ слышалъ.

Не знаю, кто, гдѣ и когда впервые заговорилъ о немъ при мнѣ. Но еще въ раннемъ дѣтствѣ рѣдко, но ярко проходилъ онъ въ моемъ воображеніи. Страннымъ и страшнымъ казался онъ мнѣ. Можетъ-быть, это было оттого, что, будучи съ дѣтства одинъ среди взрослыхъ, я прислушивался внимательно къ полупонятнымъ словомъ, къ отвлеченнымъ спорамъ. И незнакомыя имена западали въ память. Почему-то ярко запали имена Вейерштрассе и Соловьева. Вѣроятно, при мнѣ кто-нибудь изъ „университетскихъ" выразился въ такомъ тонѣ: „Странный человѣкъ Владиміръ Соловьевъ". Или дама сказала: „Загадочный". А дѣтское воображеніе заработало. Мнѣ стало казаться, что Владиміръ Соловьевъ—странникъ, шествующій съ посохомъ по городамъ, селамъ, лѣсамъ. Онъ—нѣчто въ родѣ вагнеровскаго „Wanderer'a": появляется то въ Москвѣ, то въ Аравійской пустынѣ. Мой міръ сказочныхъ представленій пересѣкалъ онъ рѣдко, но пересѣкалъ. Куда? Въ Аравію, на сѣверъ? Для меня былъ онъ однимъ изъ музыкантовъ, что проходятъ на сѣверъ въ „Драмѣ жизни", возвѣщая приближеніе горячки. Это было провиденціально: Владиміръ Сергѣевичъ былъ для меня впослѣдствіи предтечей горячки религіозныхъ исканій.

Помню, однажды раздался звонокъ. Отца не было дома. Къ намъ вошелъ, какъ мнѣ казалось, кто-то сухой, длинный,

черный, согбенный, съ волосами, падающими на плечи, съ длинной черно-сѣрой бородой, съ изможденнымъ лицомъ и сѣрыми глубокими глазами. Сѣлъ и показался добрымъ и маленькимъ, потому что длинны были его ноги: сидѣлъ съ высоко-поднятыми колѣнками и смѣялся большимъ, большимъ ртомъ, протягивая мнѣ свою костлявую, но какую-то безсильную, длинную руку. Посидѣлъ и исчезъ. Изъ разговора матери съ отцомъ я понялъ, что это былъ Владиміръ Соловьевъ. Приходилъ по какому-то дѣлу, но мнѣ онъ явился, какъ являются сказочные незнакомцы изъ Гофмана. Взрослые говорили, что въ пустынѣ его приняли за чорта. Мнѣ казалось, что онъ вышелъ изъ смерчей Самума, пришелъ къ намъ; а когда вышелъ за дверь, то смерчомъ расклубился, метелью пронесся. Греза стала реальнѣе.

Вскорѣ опять я его видѣлъ у профессора Стороженко. Опять поразило его въ жестокой думѣ сожженное лицо среди благообразныхъ довольныхъ лицъ окружающихъ. Казалось, что голову вотъ-вотъ положитъ онъ на колѣни, потому что колѣни его длинныхъ ногъ высоко поднимались, а туловище казалось коротенькимъ. Мы, дѣти, бѣгали среди гостей, стараясь приколоть къ сюртукамъ бумажные хвостики. Мы, дѣти, съ шутливымъ страхомъ косились на Соловьева. А „бука“ Соловьевъ добродушно посматривалъ на насъ.

Такъ сказочно промелькнула фигура Владиміра Сергѣевича въ далекомъ дѣтствѣ моемъ. И позднѣе я встрѣтился съ нимъ. Но только послѣдняя встрѣча, незадолго до его смерти, имѣла для меня роковой и глубокій смыслъ.

Громадные очарованные глаза, сѣрые, сутулая его спина, безсильныя руки, длинныя, со взбитыми сѣрыми космами прекрасная его голова, большой, словно разорванный, ротъ съ выпяченной губой, морщины,—сколько было въ обликѣ Соловьева невѣрнаго и двойственнаго! У французовъ есть одно слово, не переводимое на русскій языкъ. Оно характеризовало бы впечатлѣніе, которое оставлялъ на окружающихъ Владиміръ Сергѣевичъ. Французъ сказалъ бы про него: „Il était bizarre“. Гигантъ—и безсильныя руки, длинныя ноги—и маленькое туловище, одухотворенные глаза—и чувственный ротъ, глаголы пророка, и—посмотрите: вотъ мимо проносятъ под-

носъ съ печеньемъ; длинная рука Соловьева протягивается къ печенью, съ виновато-безпомощной улыбкой онъ щурится, наклоняясь надъ сластями, осматриваетъ каждую конфету, каждое печенье; цѣпкіе пальцы возьмутъ то и это, благодарно закачается передъ прислугой, растеряется. Потомъ обернется къ собесѣднику, забудетъ старательно выбранную кучку сластей, скажетъ одну только фразу (говоритъ онъ мало), но слово его брызнетъ зарей. Безсильный ребенокъ, обросшій львиными космами, лукавый чортъ, смущающій бесѣду своимъ убійственнымъ смѣшкомъ: „Хе-хе", и—заря, заря!

Соловьевъ всегда былъ подъ знакомъ ему свѣтившихъ зорь. Изъ зари вышла таинственная муза его мистической философіи (о н а, какъ онъ называлъ ее). Она явилась ему, ребенку. Она явилась ему въ британскомъ музеѣ, шепнула: „Будь въ Египтѣ" *). И молодой доцентъ бросился въ Египетъ и чуть не погибъ въ пустынѣ: тамъ посѣтило его видѣніе, пронизанное „лазурью золотистой". И изъ египетскихъ пустынь родилась его гностическая теософія—ученіе о вѣчно-женственномъ началѣ божества. Муза его стала нормой его теоріи, но и нормой его жизни. Можно сказать, что стремленіе къ зарѣ превратилъ Соловьевъ въ долгъ, и раскрытію этого долга посвящены восемь томовъ его сочиненій, гдѣ тонкій критическій анализъ чередуется съ расплывчатой недоказательной метафизикой и съ глубиной мистическихъ переживаній необычайной. Дешифрируя его ученіе, мы встрѣчаемся съ громадной эрудиціей и съ дьявольскимъ умѣніемъ полемизировать, которымъ Соловьевъ такъ часто злоупотреблялъ: какъ изъ пушки, стрѣлялъ Соловьевъ своей критикой и по врагамъ, и по друзьямъ, и—увы!—по воробьямъ. Но если вы пожелаете узнать, для чего нужно было Соловьеву всю жизнь громить, бичевать и взывать, то подъ его критикой и полемикой васъ встрѣтятъ блѣдныя, безжизненныя схемы метафизики. Но самая эта метафизика для Соловьева—только скромная вуаль надъ ему одному вѣдомой тайной: эта тайна—голосъ заревой его музы. Этотъ голосъ ему шепталъ: „Будь въ Египтѣ". Но этотъ же голосъ шепталъ ему: „Полемизируй со Страховымъ,

*) Этотъ фактъ, совершенно реальный, описалъ онъ въ поэмѣ своей „Три свиданія".

ибо Страховъ—эмблема смерти". Такова жизнь Соловьева—всегда и вездѣ быть озареннымъ. Заря принимала образъ прекрасной музы и манила его. И Соловьевъ изъ „Hôtel d'Angleterre", въ Петербургѣ бросался на Сайму, потомъ въ Москву къ Н. Я. Гроту, послѣ чего Гротъ начиналъ заниматься чуть ли не спиритизмомъ. А Соловьевъ отправлялся въ Египетъ.

Помню большія коричневыя свѣчи, которыя привезъ онъ своему брату, М. С. Соловьеву, изъ Египта. Соловьевъ всюду какъ бы ходилъ съ большой коричневой египетской свѣчой, невидимой для его маститыхъ и уравновѣшенныхъ друзей, но, быть-можетъ, видимой нѣкоторымъ изъ его друзей, относительно которыхъ ходили слухи, что друзья эти—„темныя личности". Вотъ эти-то темныя личности впервые и возвѣстили о томъ, что Соловьевъ—вовсе не философъ, а странникъ, ходящій передъ Богомъ.

Стасюлевичъ, конечно, не видѣлъ свѣчи въ рукахъ Соловьева, друзья-идеалисты, которые всѣ были по меньшей мѣрѣ профессора и всѣ говорили Владиміру Сергѣевичу „ты", свѣчи не видѣли тоже. Они превратили ученіе Соловьева просто-напросто въ философскій идеализмъ и даже не въ неокантіанскомъ смыслѣ этого слова, а просто для нихъ философія Соловьева была удобнымъ средствомъ для борьбы съ позитивизмомъ, съ которымъ Вл. Соловьевъ если и боролся, то развѣ въ ранней молодости; потомъ онъ призналъ и по-своему освѣтилъ контовскій позитивизмъ.

Вотъ почему чувствовалъ себя Соловьевъ одинокимъ, хотя изъ однихъ друзей его и состояло психологическое общество. И изъ-за зеленаго стола, гдѣ раздавались такія важныя, такія любезныя, казалось бы, для него рѣчи, убѣгалъ Соловьевъ къ холоднымъ струямъ многошумной Иматры или къ бѣлымъ колольчикамъ Пустыньки *), а то и прямо къ „подозрительнымъ личностямъ": пьянствующимъ пророкамъ, юродивымъ неудачникамъ, къ знакомымъ нищимъ или, пожалуй, ко всѣмъ безъ разбора извозчикамъ, раздавая свои деньги. Послѣ кончины философа странныя обнаружились его связи

*) Имѣніе, принадлежавшее прежде гр. Толстымъ, гдѣ гостилъ Соловьевъ.

со многими „отверженными“. Но страннѣе, что именно къ нимъ-то, пожалуй, и повертывался Соловьевъ своимъ настоящимъ ликомъ.

Многіе увидятъ въ моихъ словахъ фантазію, скажутъ, что про покойнаго можно писать теперь все, что заблагоразсудится. Но пусть это же скажутъ и близкія къ Соловьеву лица, знавшія традиціи его интимной жизни. Мнѣ приходилось встрѣчаться съ Соловьевымъ и въ профессорскомъ кругу. Мнѣ приходилось слышать о немъ отъ его „почтенныхъ“ друзей. Но я видѣлъ его черновыя бумаги, при мнѣ читались его интимныя письма. Но я зналъ о немъ изъ наиболѣе вѣрнаго источника: отъ брата покойнаго мыслителя, М. С. Соловьева, съ которымъ онъ былъ особенно друженъ и въ семьѣ котораго я былъ принятъ какъ родной. Въ уютной гостиной у Соловьевыхъ проводилъ я все свободное время, будучи гимназистомъ, а потомъ и студентомъ. Здѣсь вели мы нескончаемыя бесѣды, и многое въ этихъ бесѣдахъ касалось прямо или косвенно покойнаго философа. М. С. Соловьевъ былъ замѣчательнымъ человѣкомъ; онъ умѣлъ соединять спокойную уравновѣшенность, эрудицію, съ той безграничной свободой, которая не заслоняла отъ него ничего искренняго, какія бы формы эта искренность ни носила. Онъ былъ авторитетомъ и для своего брата, и для „маститыхъ“ друзей Владиміра Сергѣевича, и для молодой кучки искателей, которыхъ въ то время обливали презрѣніемъ „маститости“-отъ-схоластики. Вокругъ Соловьевыхъ группировались всѣ смѣлые и искренніе, идущіе своимъ путемъ.

М. С. Соловьевъ любилъ въ братѣ своемъ вовсе не автора восьми томовъ, а новаго человѣка, услышавшаго призывъ и въ бархатной ласкѣ зари, и въ тихомъ плескѣ бѣлыхъ колокольчиковъ: „Сколько ихъ расцвѣтало недавно“! (Вл. Соловьевъ). Вотъ почему я не могъ не научиться любить въ Соловьевѣ не мыслителя только, но и дерзновеннаго новатора жизни, укрывшаго свой новый ликъ подъ забраломъ ничего не говорящей метафизики. И не могъ я не смотрѣть на Вл. С. Соловьева съ глубокой любовью, когда встрѣчалъ его въ обществѣ брата за небольшимъ уютнымъ столомъ, подъ мягкимъ абажуромъ. И что-то неуловимо-мягкое, грустное и

близкое зацвѣтало въ сердцѣ—цвѣтокъ за цвѣткомъ. „Сколько ихъ расцвѣтало недавно"—такъ еще недавно, всего семь-восемь лѣтъ тому назадъ! А вотъ прошло семь лѣтъ, и лампады тихо мигаютъ надъ тремя незабвенными могилами, и личность Вл. Соловьева уже отходитъ куда-то вдаль, становясь легендарной. И только грустныя березы вздохнутъ, вздохнутъ плескомъ весеннихъ листьевъ, облетятъ осенью, а потомъ метель взовьетъ надъ тихимъ кладбищемъ дикіе вихри свои.

Большой, худой приходилъ Соловьевъ къ брату точно изъ невѣдомыхъ странъ. Худой, маленькій, съ высоко поднятыми космами, сидѣлъ онъ съ братомъ за шашками, врываясь въ нашъ разговоръ то гремящей своей шуткой, то вырывающимъ изъ-подъ ногъ почву замѣчаніемъ. Но больше всего хохоталъ онъ шуткамъ маленькаго своего племянника (теперь талантливаго поэта), дико ржалъ и стучалъ по полу ногами. Бывало, придешь къ Соловьевымъ: въ передней большая мѣховая, какъ у священника, шапка и большая мѣховая, какъ у священника, шуба. Подумаешь: „Ахъ, значитъ, пріѣхалъ Владиміръ Сергѣевичъ". Войдешь,—протянетъ длинную слабую свою руку, не смотря въ глаза, скажетъ: „А вашъ тезка Б. Н. Чичеринъ?" *).

Скажетъ и быстро передвинетъ шашку. Слушаетъ, ржетъ. Читаются стихи. Если что-нибудь въ стихахъ неудачно, смѣшно, Владиміръ Сергѣевичъ разразится своимъ громовымъ изступленнымъ „ха-ха-ха", подмывающимъ сказать нарочно что-нибудь парадоксальное, дикое. Ничему въ разговорѣ не удивлялся Владиміръ Сергѣевичъ; добродушно гремѣлъ свое: „Ха-ха-ха! Что за вздоръ!" И разговоръ при немъ всегда искрился, какъ шипучее вино. Не тяжестью доказательствъ измѣрялъ Соловьевъ разговоръ, а цѣной остроумія. Чѣмъ болѣе старался онъ въ статьяхъ казаться верблюдомъ, навьюченнымъ грузомъ отживающей схоластики, тѣмъ свободнѣе, капризнѣе, слѣпительнѣе были его рѣдкіе афоризмы изъ-за шахматовъ. Онъ говорилъ, опуская промежуточныя звенья мысли, короткими афоризмами; любилъ скачки мысли съ вершины на вершину и не чуждался смѣлости; и тамъ, гдѣ маститые его

*) Я привыкъ, чтобы съ дѣтства всѣ напоминали мнѣ объ этомъ.

друзья влекли мысль съ вершины умозаключенія къ другой вершинѣ, какъ бы на скрипучей арбѣ, тамъ Вл. Соловьевъ прыгалъ. И мы, молодые представители такъ называемаго декадентства, чувствовали Вл. Соловьева своимъ, роднымъ, близкимъ, именно близкимъ по жаргону рѣчи, по психическому темпу переживаній. Всегда любовался я фигурой Вл. Соловьева.

Любовался имъ и за столомъ. Любовался имъ и на улицѣ. Онъ проѣзжалъ въ своей большой, какъ у священника, шапкѣ, кутаясь въ мѣха, среди снѣжныхъ вихрей. Встрѣчалъ его и въ глухихъ черныхъ подъѣздахъ, когда поднимался онъ, стуча калошами, точно батюшка, поспѣшающій на молебенъ. Потомъ онъ исчезалъ. И опять я заставалъ его за уютнымъ чайнымъ столомъ.

Помню, наступила весна 1900 года. Соловьевъ какъ-то особенно былъ измученъ несоотвѣтствіемъ между всей своей литературно-философской дѣятельностью и своимъ сокровеннымъ желаніемъ ходить передъ людьми съ большой египетской свѣчой. Онъ говорилъ брату, что миссія его заключается не въ томъ, чтобы писать философскія книги; что все, имъ написанное—только прологъ къ его дальнѣйшей дѣятельности. Незадолго передъ тѣмъ онъ прочелъ свою лекцію о концѣ всемірной исторіи. Тутъ мы встрѣтились какъ-то по новому: мы встрѣтились въ первый разъ, но это была и послѣдняя встрѣча. Соловьевъ скончался.

Помню, я получилъ записку отъ покойной О. М. Соловьевой. Она извѣщала, что Владиміръ Сергѣевичъ читаетъ имъ свой „Третій разговоръ“, и просила меня прійти. Прихожу. Соловьевъ сидитъ грустный, усталый, съ той печалью мертвенности и жуткаго величія, которая почила на немъ въ послѣдніе мѣсяцы: точно онъ увидѣлъ то, чего никто не видѣлъ, и не можетъ найти словъ, чтобы передать свое знаніе. Въ тѣ дни у меня въ душѣ накопилось много тревоги. При видѣ Соловьева мнѣ хотѣлось ему сказать что-то такое, что говорить не полагается за чайнымъ столомъ. Но желаніе осталось желаніемъ, и я заговорилъ съ нимъ о Ницше, объ отношеніи сверхчеловѣка къ идеѣ богочеловѣчества. Онъ сказалъ немного о Ницше, но была въ его словахъ глубокая серьезность. Онъ говорилъ, что идеи Ницше—это единствен-

ное, съ чѣмъ надо теперь считаться, какъ съ глубокой опасностью, грозящей религіозной культурѣ. Какъ я ни расходился съ нимъ во взглядахъ на Ницше, меня глубоко примирило серьезное отношеніе его къ Ницше въ тотъ моментъ. Я понялъ, что, называя Ницше „сверхфилологомъ", Владиміръ Сергѣевичъ былъ только тактикомъ, игнорирующимъ опасность, грозящую его чаяніямъ. Но пора было приступить къ чтенію. Вдругъ раздался звонокъ. Соловьевъ обезпокоился: „Нельзя ли сказать..." Тутъ онъ началъ тереть себѣ лобъ и отыскивать неправдоподобные предлоги, чтобы избавиться отъ нечаянной слушательницы. Чтеніе должно было носить совершенно интимный характеръ. Потомъ онъ читалъ свою „Повѣсть объ антихристѣ". При словѣ: „Іоаннъ поднялся, какъ бѣлая свѣча", онъ тоже приподнялся, какъ бы вытянулся на креслѣ. Кажется, въ окнахъ мерцали зарницы. Лицо Соловьева трепетало въ зарницахъ вдохновенія. Тутъ я не могъ не сказать чего-то такого, что было мнѣ близко и что я усмотрѣлъ въ діалогѣ дѣйствующихъ лицъ „разговора". Соловьевъ посмотрѣлъ на меня удивленно. И на „робкія", дикія для всѣхъ замѣчанія, сказалъ мнѣ: „Да, да, это такъ". Я почувствовалъ, что между нами возникаетъ что-то особенное. Соловьевъ посылалъ меня домой принести одну мою рукопись, въ которой я касался того, въ чемъ мы неожиданно сошлись. Но О. М. Соловьева сказала: „Уже поздно". Мы условились, что встрѣтимся послѣ лѣта. Я уже зналъ, что мы встрѣтимся прочно. Но Соловьевъ скончался. И не сказанное между нами слово стало для меня лозунгомъ, какъ стала для меня впослѣдствіи лозунгомъ его могила, озаренная красной лампадкой.

Часто потомъ мнѣ приходилось бывать въ мѣстахъ, гдѣ гостилъ Соловьевъ. Еще недавно смотрѣлъ я на бѣлые колокольчики, пересаженные изъ Пустыньки, о которыхъ сказалъ онъ: „Сколько ихъ расцвѣтало недавно". Еще недавно надѣвалъ я въ дождливые дни его необъятную непромокаемую крылатку. И дорогой образъ въ крылаткѣ, на зарѣ, склоненный надъ бѣлыми колокольчиками, такъ отчетливо возникъ— образъ вѣчнаго странника, уходящаго прочь отъ ветхой земли въ градъ новый. А за нимъ воскресли дорогіе, отошедшіе въ вѣчность, образы.

1907

ЧЕХОВЪ.

А. П. ЧЕХОВЪ.

Чеховъ—это завершеніе цѣлой эпохи русской литературы. А мы не можемъ сказать опредѣленно, что его уже не начинаютъ забывать.

Чеховъ—это огромный, всѣмъ намъ нужный, важный для насъ талантъ. Еще важнѣе его теоретическое мѣсто въ конфигураціи современныхъ намъ литературныхъ школъ. Въ немъ встрѣчаются, въ немъ скрещиваются противоположныя теченія: символизмъ и реализмъ. На Чеховѣ лежитъ преемственность дорогихъ для насъ литературныхъ традицій Л. Толстого. И въ то же время въ чеховскомъ творчествѣ заложенъ динамитъ истиннаго символизма, который способенъ взорвать многія промежуточныя теченія русской литературы; эти теченія часто открещиваются отъ здороваго **честнаго** реализма, портя свой реализмъ заемными руинами quasi-символическихъ образовъ. Въ то же время среди символистовъ послѣдняго времени процвѣтаютъ тенденціи, извнѣ сочетающія реализмъ съ символизмомъ. Послѣ Чехова такое сочетаніе—абсурдъ. **Мистическіе реалисты** открываютъ въ баранкѣ и кренделѣ что-то особенное; они описываютъ крендель такъ, что волосы становятся дыбомъ. Въ то же самое время символисты нѣтъ-нѣтъ,—и посадятъ какой-нибудь изъ своихъ сверхвременныхъ символовъ на пароходъ. Тѣ и другіе не имѣютъ ничего общаго съ Чеховымъ. У тѣхъ и другихъ—компромиссъ, у тѣхъ и другихъ—предательство своего литературнаго пути. Тѣ и другіе не преодолѣваютъ ни символизма, ни реализма; тѣ и другіе представляютъ собою шагъ назадъ въ исторіи развитія литературы послѣдняго десятилѣтія сравнительно съ Чеховымъ. Символисты, влекомые къ „Знанію“, „знаньевцы“, растворяе-

мые символизмомъ — всѣ эти полусимволисты, полуреалисты далеки отъ истиннаго реализма Чехова. Но и дѣйствительность чеховскихъ символовъ имъ чужда.

Пояснимъ нашу мысль.

Намъ кажется далеко не случайнымъ, что наиболѣе крупный писатель послѣдняго времени остался безъ школы, въ то время какъ творчество Горькаго породило цѣлую плеяду подражателей. Въ то же самое время Валерій Брюсовъ, выростая у насъ на глазахъ, уже образовалъ школу. Брюсовъ далъ намъ методы истиннаго символизма: онъ переходитъ отъ символа-переживанія къ образу-модели. Его міръ — это міръ двухъ дѣйствительностей,—изъ нихъ видимость—только арка, подъ которой мы проходимъ въ неизвѣстность.

Чеховъ, наоборотъ, исходя изъ реальнаго образа, утончая и изучая самый образъ видимости, разсматриваетъ его какъ бы въ микроскопъ, указываетъ намъ на то, что образъ этотъ въ сущности сквозной. Но выхода онъ не даетъ, и мы, окруженные неизвѣстностью, обречены пребывать въ замкнутыхъ предѣлахъ нашей стеклянной тюрьмы.

Брюсовъ намъ какъ бы говоритъ своими образами: „Мы не можемъ объяснять на языкѣ тайнъ. И вотъ я опускаю на тайну завѣсы условныхъ знаковъ. Но посмотрите: условные знаки совпадаютъ съ окружающей дѣйствительностью“. Чеховъ говоритъ намъ обратное: „Я ничего не знаю о тайнѣ, не вижу ея. Но изучите дѣйствительность въ ея мгновенныхъ мелочахъ. Я не знаю выхода изъ стѣнъ моей тюрьмы, но, быть-можетъ, безконечные узоры, начертанные на стѣнахъ, не двухмѣрны, а трехмѣрны: они убѣгаютъ въ пространство неизвѣстности, потому что стѣны могутъ оказаться стеклянными, и то, что мы видимъ на ихъ поверхности, можетъ оказаться за предѣломъ этой поверхности. Все же я ничего не знаю“.

Школа Брюсова устанавливаетъ культъ мгновенія. Ткань времени Чеховъ расчленилъ на отдѣльные элементы ея—мгновенія. Здѣсь онъ завершитель истиннаго реализма (міръ мгновенныхъ образовъ и переживаній). Символизмъ и реализмъ, какъ начало и конецъ, соприкасаются въ одной точкѣ; эта точка—мгновеніе; но подходы къ мгновенію противоположны. Въ символизмѣ мгновеніе есть средство запечатлѣть пережи-

ваніе, но имѣющее соотносительной формы выраженія въ видимости. Въ истинномъ реализмѣ дезинтеграція времени въ рядѣ отдѣльно взятыхъ мгновеній есть цѣль; средствомъ этой цѣли является описаніе матеріала, даннаго намъ въ видимости и переживаніяхъ.

Символизмъ и реализмъ—два методологическихъ пріема въ искусствѣ. Въ философіи мгновенія оба метода совпадаютъ, какъ совпадаютъ двѣ окружности, только въ одной точкѣ. Эта точка совпаденія реализма и символизма есть основа всякаго творчества: здѣсь реализмъ переходитъ въ символизмъ. И обратно.

Задача истиннаго реализма заключается въ приведеніи его къ основѣ творчества, къ совпаденію его съ символизмомъ въ точкѣ касанія самихъ въ себѣ замкнутыхъ сферъ. И если символизмъ можетъ развиваться въ направленіи коллективной символизаціи (религія), базисъ его устойчивъ только тогда, когда онъ приведенъ къ точкѣ касанія съ реализмомъ. Задача русскаго символизма не заключается только въ развитіи его какъ коллективнаго символизма, но и въ утвержденіи его въ самомъ себѣ, т.-е. въ приведеніи къ точкѣ касанія съ реализмомъ такъ, чтобы реализмъ незамѣтно для себя сталъ символизмомъ.

Развитіе символизма идетъ въ прогрессивномъ и регрессивномъ направленіяхъ; это не значитъ, что нужно кое-какъ смѣшивать реализмъ съ символизмомъ: такое смѣшиваніе кощунственно для обѣихъ школъ.

Чеховъ никогда не сознавалъ себя символистомъ, но онъ благородно и честно какъ бы отдалъ все свое творчество на то, чтобы творчество его стало подножіемъ русскаго символизма.

Вся поверхность его образовъ реалистическая. Образы первыхъ его произведеній ни чѣмъ не отличаются отъ образовъ нашихъ типичныхъ представителей реализма. Но чѣмъ глубже проникаетъ его взоръ въ самую структуру жизненныхъ отношеній, чѣмъ детальнѣе онъ изучаетъ структуру своихъ образовъ,—тѣмъ образы эти прозрачнѣй: такъ непрозрачный кусокъ дерева, когда микротомъ срѣжетъ тончайшій его слой, подъ микроскопомъ распадается на отдѣльныя клѣточки, и далѣе: клѣточка, ея

физическія свойства, рисуя рядъ формулъ, смыслъ которыхъ ускользаетъ отъ пониманія,— клѣточка сама превращается въ тайну; и дерево ужъ не дерево, а совокупность многообразныхъ тайнъ.

Такъ съ углубленіемъ чеховскаго реализма внутренняя основа этого реализма, не предавая традицій прошлаго, переходитъ въ символизмъ. Чеховъ расположилъ все многообразіе чисто-реалистическихъ пріемовъ вокругъ своего центральнаго символическаго фокуса; вотъ почему въ немъ мы находимъ отклики мэтерлинковщины (всегда нѣсколько дешевой) и настроеній Гамсуна. Только у него единство символа и реальнаго образа—далекій фонъ; между этимъ фономъ и нами онъ набрасываетъ рядъ перспективъ, все суживающихъ діапазонъ переживаній, подстилающихъ образъ, пока не выраститъ на переднемъ планѣ Чебутыкинъ. Сидитъ Чебутыкинъ, и пока усталые люди мечтаютъ о счастьѣ, громко восклицаетъ: „Цицикаръ: здѣсь свирѣпствуетъ оспа!" („Три сестры"). На поверхности протекаетъ жизнь русскаго общества эпохи Александра III-го. Но штрихи его письма, сами по себѣ вполнѣ точно передающіе дѣйствительность, образуютъ такую конфигурацію, которая приподымаетъ Ивана Ивановича надъ извѣстной эпохой. Эпоха становится символомъ вообще эпохи человѣчества. Иванъ Ивановичъ становится человѣкомъ, комната его разрастается до міра. Но и каждый отдѣльный штрихъ при всемъ его реализмѣ у Чехова только равнодѣйствующая болѣе детальныхъ штриховъ: сначала онъ разлагаетъ дѣйствительность на отдѣльные атомы, потомъ совершаетъ незамѣтную перегруппировку этихъ атомовъ и складываетъ изъ нихъ образъ, неотличимый отъ образа дѣйствительности, но говорящій намъ о чемъ-то иномъ, чего не сознаетъ ни самъ Чеховъ, ни его герои: они какіе-то сквозные, будто тѣни, и разговоръ ихъ о повседневномъ поражаетъ нашъ слухъ, какъ „Парки бабье лепетанье". И мы жадно слушаемъ повседневную рѣчь, и начинаетъ казаться, что она смутно двоится, что и Чеховъ, и герои его чего-то не досказываютъ, что-то знаютъ, но не умѣютъ ни сказать, ни привести къ сознанію свое знаніе. Все, что сказалъ намъ Мэтерлинкъ, мы непроизвольно угадываемъ въ творчествѣ Чехова. Здѣсь Мэтерлинкъ далъ только ключъ къ

тому, чтобы мы могли словами проникнуть въ удаленныя зоны чеховскаго интимизма. И мы понимаемъ по-новому мягкую грусть чеховской улыбки. Эту улыбку Чеховъ молчаливо унесъ въ могилу и не сказалъ больше ничего; быть-можетъ, и не могъ сказать, потому, что самъ не зналъ, во что превратится его реализмъ, къ какой точкѣ привелъ онъ реализмъ русской литературы.

Такова субстанція чеховскаго творчества — опрозрачненный реализмъ, непроизвольно сросшійся съ символизмомъ. Двѣ замкнутыя среды въ немъ соприкоснулись, какъ въ одной точкѣ. Вопросъ только въ методѣ подхода къ этой точкѣ. И методъ Чехова — реализмъ. Сохранимъ же за нимъ названіе реалиста, но не будемъ соединять съ понятіемъ о **такомъ** реализмѣ примитивныхъ представленій.

Совершенно обратна форма послѣднихъ произведеній Чехова. Она—условна. Опираясь на тысячи деталей, онъ невольно производитъ выборъ деталей и стилизуетъ образъ. По двумъ штрихамъ возстановляемъ мы подразумѣваемые штрихи. А если и рисуетъ онъ героевъ своихъ многими штрихами, каждый изъ нихъ синтезированъ: незамѣтно онъ вводитъ насъ въ сферу условнаго, и мы, не подозрѣвая, заполняемъ сами его штрихи деталями. Сообразно съ выборомъ чертъ крѣпнетъ форма его письма. Каждая фраза живетъ собственной жизнью, но всѣ фразы подчинены музыкальному ритму. Діалогъ „Трехъ сестеръ“ и „Вишневаго сада“ — да, это музыка! А мы часто ея не слышимъ, потому что герои его не измѣняютъ молчанію, шепчутъ свои повседневныя слова о томъ, что „Бальзакъ родился въ Бердичевѣ“ („Три сестры“).

Чеховъ удивительный стилистъ. Онъ первый инструменталистъ стиля среди русскихъ писателей-реалистовъ. Горькому, Леониду Андрееву и прочимъ писателямъ-реалистамъ съ символической закваской далеко до стиля Чехова, какъ землѣ до неба.

Образы чеховскаго реализма, нынѣ стилизованные и изнутри соприкоснувшіеся съ символизмомъ, завершаютъ эпоху развитія реализма въ русской литературѣ. Вотъ почему у него не можетъ быть самостоятельной школы; чеховцамъ остается лишь разработать детали имъ до конца пройденнаго пути.

Если и стоитъ серьезно учиться у него, то только символистамъ, которые одни способны измѣрить весь діапазонъ его огромнаго, еще и теперь неоцѣненнаго дарованія.

Вотъ почему въ настоящее время намъ смѣшны попытки эпигоновъ реализма извнѣ завязать связь съ символическимъ міропониманіемъ. Единственно связующая точка только въ Чеховѣ. Она была, она и останется. Прочее развѣется, какъ прахъ.

Окно всегда останется только окномъ, но оно можетъ служить условнымъ знакомъ переживанія, невоплотимаго до конца ни въ одинъ образъ дѣйствительности. А новѣйшіе полудекаденты („реальные символисты")—эти эпигоны символизма и реализма — какъ бы намъ говорятъ: „Окно не окно, но и не не окно". И творчество Чехова безпощадно уличаетъ ихъ и лживость, и серединность.

Но всего позорнѣй заявленія символистовъ о томъ, что, символизмъ исчерпанъ, когда у насъ нѣтъ еще до сихъ поръ ни одной строго разработанной теоріи и почти ни одного строго символическаго произведенія. Впереди сложная работа, требующая полной отдачи интеллектуальныхъ, моральныхъ и творческихъ силъ. И братанье эпигоновъ символизма съ реалистами означаетъ лишь полное непониманіе того знамени, подъ которымъ они выступили (я не хочу думать, что это шарлатанство).

Чеховъ исчерпалъ реализмъ. Мы, символисты, преклоняемся передъ нимъ, мы не хотимъ возвращаться къ тому, что исчерпано, потому что мы сознаемъ провиденціальность чеховскаго творчества. Мы готовы учиться у него, провѣрять себя имъ, даже смотрѣть на міръ его глазами—но смотрѣть впередъ въ тѣ области, куда ведутъ насъ пути будущаго.

Чеховъ занимаетъ центральное положеніе между двумя большими періодами развитія. Онъ заканчиваетъ собой XIX столѣтіе, ставитъ отнынѣ непереступаемую грань между реализмомъ и нами. И намъ нѣтъ возврата къ чистому реализму; поверхностный сплезъ обѣихъ школъ—надругательство надъ реализмомъ. Мы не хотимъ такого смѣшенія, потому что мы уважаемъ реализмъ въ его чистомъ видѣ и слишкомъ цѣнимъ дорогую память А. П. Чехова.

1907.

„ВИШНЕВЫЙ САДЪ“.

Воспроизводя дѣйствительность, художникъ-реалистъ сначала работаетъ надъ самыми общими чертами ея, потомъ онъ становится фотографомъ дѣйствительности. Его зрѣніе развивается. Онъ не довольствуется уже поверхностной рисовкой явленія. Вслѣдъ за опредѣленнымъ и длительнымъ онъ останавливается на неопредѣленномъ, мимолетномъ, изъ котораго слагается всякая опредѣленность и длительность. Онъ воспроизводитъ тогда ткань мгновенія. Оторванный моментъ становится цѣлью воспроизведенія. Жизнь въ такомъ изображеніи—тонкая, кружевная работа, почти сквозная. Самъ по себѣ взятый моментъ жизни при углубленіи въ него становится дверью въ безконечность. Онъ, какъ петля жизненнаго кружева, не есть нѣчто само по себѣ: онъ очерчиваетъ выходъ къ тому, что за нимъ. Безконечна интенсивность переживанія. Кружево жизни, состоящее изъ отдѣльныхъ петель, становится рядомъ дверей въ параллельные коридоры, ведущіе къ иному. Художникъ-реалистъ, оставаясь самимъ собой, невольно рисуетъ вмѣстѣ съ поверхностью жизненной ткани и то, что открывается въ глубинѣ параллельныхъ другъ другу лабиринтовъ мгновеній. Все остается тѣмъ же въ его изображеніи, но пронизаннымъ и н ы м ъ. Онъ самъ не подозрѣваетъ, откуда говоритъ. Скажите такому художнику, что онъ проникъ въ п о т у с т о р о н н е е, и онъ не повѣритъ вамъ. Вѣдь онъ шелъ извнѣ. Онъ изучалъ дѣйствительность. Онъ не повѣритъ, что изображаемая имъ дѣйствительность уже не дѣйствительность въ извѣстномъ смыслѣ.

Жизненный механизмъ направляетъ русло переживаній не туда, куда мы стремимся, отдаетъ насъ во власть машинъ. Наша зависимость начинается съ общихъ намъ невѣдомыхъ причинъ и кончается конками, телефонами, лифтами, расписаніемъ поѣздовъ. Между нами все больше и больше образуется замкнутый, механическій, циклъ, изъ котораго все труднѣй вырваться. „А“ убиваетъ себя для „В“, „В“ для „С“, но и „С“, за котораго „А“ и „В“ отдаютъ себя, оста-

ваясь нулями, вмѣсто органически связанной переживаніями жизни, отдаетъ себя „А", тоже превращаясь въ нуль. Образуется машина безцѣльнаго убійства душъ.

Власть мгновеній—естественный протестъ противъ механическаго строя жизни. Человѣкъ, освободившійся, углубляетъ случайный моментъ освобожденія, устремляя на него всѣ силы души. При такихъ условіяхъ человѣкъ научается все большее и большее видѣть въ мелочахъ. Мелочи жизни являются все больше проводниками Вѣчности. Такъ реализмъ непримѣтно переходитъ въ символизмъ.

Мгновенія—это разноокрашенныя стекла. Сквозь нихъ мы смотримъ въ Вѣчность. Мы должны остановится на одномъ стеклѣ, иначе никогда мы отчетливо не разглядимъ того, что за случайнымъ. Все примелькается, и мы устанемъ смотрѣть куда бы ни было. Но разъ мы достаточно интенсивно пережили извѣстное мгновеніе, мы хотимъ повторенія. Повторяя переживаніе, мы углубляемся въ него. Углубляясь, мы проходимъ различныя стадіи. Извѣстное мгновеніе становится для насъ неожиданнымъ выходомъ въ мистицизмъ: обозначается нашъ внутренній путь и возстановляется цѣльность нашей душевной жизни. Побѣждается изнутри механизмъ жизни, отдѣльныя мгновенія не имѣютъ больше власти. Жизненное кружево, сотканное изъ отдѣльныхъ мгновеній, исчезаетъ, когда мы найдемъ выходъ къ тому, что прежде сквозило за жизнью. Разсказывая о томъ, что видимъ, мы произвольно распоряжаемся матеріаломъ дѣйствительности.

Таковъ мистическій символизмъ, обратный реалистическому символизму, передающему потустороннее въ терминахъ окружающей всѣхъ дѣйствительности.

Чеховъ — художникъ-реалистъ. Изъ этого не вытекаетъ отсутствіе у него символовъ. Онъ не можетъ не быть символистомъ, если условія дѣйствительности, въ которой мы живемъ, для современнаго человѣка перемѣнились. Дѣйствительность стала прозрачнѣй вслѣдствіе нервной утонченности лучшихъ изъ насъ. Не покидая міра, мы идемъ къ тому, что за міромъ. Вотъ истинный путь реализма.

Еще недавно мы стояли на прочномъ основаніи. Теперь сама земля стала прозрачна. Мы идемъ какъ бы на скользкомъ

прозрачномъ стеклѣ, изъ-подъ стекла слѣдитъ за нами вѣчная пропасть. И вотъ намъ кажется, что мы идемъ по воздуху. Страшно на этомъ воздушномъ пути. Можно ли говорить теперь о предѣлахъ реализма? Можно ли при такихъ условіяхъ противополагать реализмъ символизму? Нынѣ ушедшіе отъ жизни опять оказались въ жизни, ибо сама жизнь стала иной. Нынѣ реалисты, изображая дѣйствительность, символичны: тамъ, гдѣ прежде все кончалось, все стало прозрачнымъ, сквознымъ.

Таковъ Чеховъ. Его герои очерчены внѣшними штрихами, а мы постигаемъ ихъ изнутри. Они ходятъ, пьютъ, говорятъ пустяки, а мы видимъ бездны духа, сквозящія въ нихъ. Они говорятъ, какъ заключенные въ тюрьму, а мы узнали о нихъ что-то такое, чего они сами въ себѣ не замѣтили. Въ мелочахъ, которыми они живутъ, для насъ открывается какой-то тайный шифръ—и мелочи уже не мелочи. Пошлость ихъ жизни чѣмъ-то нейтрализована. Въ мелочахъ ея всюду открывается что-то грандіозное. Развѣ это не называется смотрѣть сквозь пошлость? А смотрѣть **сквозь что-либо**—значитъ быть символистомъ. **Глядя сквозь**, я соединяю предметъ съ тѣмъ, что за нимъ. При такомъ отношеніи символизмъ неизбѣженъ.

Духъ музыки проявляется весьма разнообразно. Онъ можетъ равномѣрно пронизывать всѣхъ дѣйствующихъ лицъ данной пьесы. Каждое дѣйствующее лицо тогда—струна въ общемъ аккордѣ. „**Пьесы съ настроеніемъ**“ Чехова музыкальны. За это ручается ихъ символизмъ, ибо символъ всегда музыкаленъ въ общемъ смыслѣ. Символизмъ Чехова отличается отъ символизма Мэтерлинка весьма существенно. Мэтерлинкъ дѣлаетъ героевъ драмъ сосудами своего собственнаго мистическаго содержанія. Въ нихъ открывается его опытъ. Указывая на приближеніе смерти, онъ заставляетъ старика говорить: „Нѣтъ ли еще кого-нибудь средь насъ?“ Слишкомъ явный символъ. Не аллегорія ли это? Слишкомъ обще его выраженіе. Чеховъ, истончая реальность, неожиданно нападаетъ на символы. Онъ едва ли подозрѣваетъ о нихъ. Онъ въ нихъ ничего не вкладываетъ преднамѣреннаго, ибо врядъ ли у него есть мистическій опытъ. Его символы поэтому непроизвольно вростаютъ въ дѣйствительность. Нигдѣ не разор-

вется паутинная ткань явленій. Благодаря этому ему удается глубже раскрыть звучащіе на фонѣ мелочей символы.

Вотъ сидятъ измученные люди, стараясь забыть ужасы жизни, но прохожій идетъ мимо... Гдѣ-то обрывается въ шахтѣ бадья. Всякій понимаетъ, что здѣсь—ужасъ. Но можетъ быть все это снится? Если разсматривать „Вишневый садъ" съ точки зрѣнія цѣльности художественнаго впечатлѣнія, то мы не найдемъ той законченности, какъ въ „Трехъ сестрахъ". Въ этомъ отношеніи „Вишневый садъ" менѣе удаченъ. Психологическая же глубина отдѣльныхъ моментовъ совершеннѣе передана здѣсь. Если прежде передъ нами была прозрачная, кружевная ткань, созерцаемая издали, теперь авторъ какъ бы приблизился къ нѣсколькимъ петлямъ этой ткани, и яснѣе увидѣлъ то, что очерчиваютъ эти петли. Мимо другихъ петель онъ скользнулъ. Отсюда перспектива нарушается, и пьеса имѣетъ какой-то неровный характеръ. Относительно Чеховъ пошелъ назадъ. Абсолютно—не остался на мѣстѣ, истончая методы. Мѣстами его реализмъ еще тоньше, еще болѣе сквозитъ символами.

Какъ страшны моменты, когда рокъ неслышно подкрадывается къ обезсиленнымъ. Вездѣ тревожный лейтъ-мотивъ грозы, вездѣ нависающая туча ужаса. Хотя, казалось бы, чему ужасаться: вѣдь идетъ рѣчь о продажѣ имѣнія. Но страшны маски, подъ которыми прячется ужасъ, зіяя въ пролетахъ глазъ. Какъ страшна кривляющаяся гувернантка вокругъ разоренной семьи, или лакей Яша, спорящій о шампанскомъ, или грубящій конторщикъ, или прохожій изъ лѣсу!

Въ третьемъ дѣйствіи какъ бы кристаллизованы пріемы Чехова: въ передней комнатѣ происходитъ семейная драма, а въ задней, освѣщенной свѣчами, изступленно пляшутъ маски ужаса: вотъ почтовый чиновникъ вальсируетъ съ дѣвочкой—не чучело ли онъ? Можетъ быть, это палка, къ которой привязана маска, или вѣшалка, на которой виситъ мундиръ. А начальникъ станціи? Откуда, зачѣмъ они? Это все воплощенія рокового хаоса. Вотъ пляшутъ они, манерничая, когда свершилось семейное несчастіе.

Мелочь окрашивается какимъ-то невидимымъ доселѣ налетомъ. Дѣйствительность двоится: это и то, и не то; это—

маска другого, а люди—манекены, фонографы глубины—страшно, страшно...

Чеховъ, оставаясь реалистомъ, раздвигаетъ здѣсь складки жизни и то, что издали казалось тѣневыми складками, оказывается пролетомъ въ Вѣчность.

1904.

„ИВАНОВЪ" НА СЦЕНѢ ХУДОЖЕСТВЕННАГО ТЕАТРА.

Есть послѣдовательности различныхъ порядковъ. Правильное теченіе повседневности обусловливается тѣмъ, что мы полагаемъ границы между этими послѣдовательностями. Разнообразные ряды ихъ не пересѣкаются другъ съ другомъ въ обыденной жизни. Напримѣръ: сонныя ассоціаціи заключены въ особый рядъ; имъ не отводится мѣста во время бодрствованія. Сонъ, отдыхъ, исполненіе обязанностей — все это параллельные, непресѣкающіеся ряды послѣдовательностей. Пересѣченіе рядовъ, смѣшеніе порядковъ послѣдовательностей, сравненіе этихъ порядковъ другъ съ другомъ — все это обусловливаетъ такъ называемый „фантастическій" элементъ, съ которымъ мы встрѣчаемся въ искусствѣ. Передъ глазами утомленнаго долгимъ сномъ жизни протягивается вереница образовъ. Причудливыя арабески ихъ такъ странны, такъ сказочны. Не слѣдуетъ забывать, что самая сказочность образовъ есть часто не что иное, какъ осложнившаяся реальность, благодаря взаимному пересѣченію различныхъ обрывковъ повседневныхъ послѣдовательностей. Эти обрывки, встрѣчаясь другъ съ другомъ, невольно сравниваются, сопоставляются, сливаются. Такъ возникаютъ художественные символы фантазіи, принимающіе порой чудовищныя формы, напримѣръ форму сфинкса (полуженщина-полузвѣрь). Не слѣдуетъ забывать, что части этой чудовищной формы взяты изъ дѣйствительности. Изысканные образы фантазіи далеко не всегда воплощены въ по-

вседневность. Воплощеніе ихъ, не нарушая повседневности, придаетъ жизни неуловимо-фантастическій характеръ. Можно говорить о воплощенныхъ и невоплощенныхъ символахъ.

Художественная сила слова покоится на средствахъ изобразительности. Средства изобразительности являютъ намъ въ большинствѣ случаевъ способы соединенія, сочетанія, подмѣны образовъ. Способы эти (метафора, метонимія, гипербола и т. д.) сводимы къ сравненію. Сравнивая что-либо съ чѣмъ-либо, я соединяю разнородныя черты въ одно. Вотъ почему художественная послѣдовательность, какъ и сонъ, способна явить намъ несуществующія соединенія существующихъ образовъ. Вотъ почему въ художественныхъ символахъ исчезаютъ границы между дѣйствительностью и сномъ. Вотъ почему воплощенный символъ сливается съ жизнью.

Образы дѣйствительности вліяютъ на насъ. Въ душѣ образуется непередаваемое отношеніе къ любому явленію дѣйствительности. Это отношеніе, вызываемое явленіемъ, мы называемъ его настроеніемъ. Настроеніе можетъ увеличиваться и уменьшаться. Увеличиваясь, оно врывается въ обычный распорядокъ образовъ, претворяя ихъ: сонныя ассоціаціи начинаютъ тогда врываться въ жизнь и незамѣтно смѣшиваются ряды послѣдовательностей. Въ этомъ смѣшеніи можетъ открыться извѣстнаго рода правильность. Различные ряды могутъ пресѣкаться въ одномъ образѣ, расходясь отъ этого образа, какъ отъ центра, безконечными, непресѣкающимися лучами. Передъ нами не будетъ смѣшенія рядовъ, а соединеніе ихъ въ одномъ образѣ. Различные ряды, проходя сквозь данный образъ въ различныхъ направленіяхъ, не нарушатъ связи его съ каждой изъ пересѣкающихся послѣдовательностей, въ которой данный образъ есть необходимое звено. Смыслъ даннаго образа опредѣлится, по крайней мѣрѣ, по двумъ и болѣе направленіямъ. Такое соединеніе послѣдовательностей въ одномъ образѣ являетъ намъ реальный и вполнѣ воплощенный символъ.

Два пути ведутъ къ воплощенію символа. Вышеразсмотрѣнный путь есть путь отъ реальнаго къ фантастическому, когда жизнь становится сномъ. Наоборотъ: усложняя образы фантазіи до послѣдняго предѣла, мы увеличиваемъ взаимное пересѣченіе послѣдовательностей; въ результатѣ пересѣченія по-

лучаемъ все меньшіе и меньшіе взаимно-сопоставленные обрывки, между которыми все больше и больше стирается разность т.-е. получаемъ дифференціалы различныхъ послѣдовательностей, вполнѣ совпадающіе другъ съ другомъ. Разность порядковъ единой послѣдовательности вырастаетъ благодаря разнообразію въ способахъ сложенія тѣхъ же дифференціаловъ. Элементы различныхъ послѣдовательностей объединяются пристальнымъ разсмотрѣніемъ въ единую реальность. Это путь отъ фантастическаго къ реальному, когда сонъ становится дѣйствительностью.

Оба пути ведутъ къ воплощенію.

Художественная постановка произведенія, написаннаго для сцены, есть воплощеніе намѣренія автора. Какъ воплощеніе, оно есть добавленіе къ этому намѣренію. Всякое художественное произведеніе непроизвольно символично. Вопросъ о воплощеніи художественнаго произведенія есть вопросъ о воплощеніи символа. Но воплощеніе символа можетъ итти по двумъ путямъ, совпадающимъ въ результатахъ и, наоборотъ, расходящимся въ точкѣ отправленія. Выборъ путей для постановки опредѣляется выборомъ пути, намѣченнаго авторомъ. Художественное воспроизведеніе той или иной пьесы облегчаетъ автору воплощеніе символа. Непониманіе пути, выбраннаго авторомъ, наоборотъ, тормазитъ воплощеніе символа. Если авторъ идетъ отъ фантастическаго къ реальному, отъ грезы къ дѣйствительности, постановка должна подчеркивать условность грезы; только такимъ путемъ откроется ея реальность.

Путь отъ условнаго къ реальному незнакомъ Художественному театру. Этимъ объясняется неуспѣхъ мэтерлинковскихъ пьесъ. Наоборотъ: въ подчеркиваніи фантастическаго элемента въ реальномъ Художественный театръ не имѣетъ соперниковъ. Я не знаю, кто воплотилъ въ „Ивановѣ" фантастическій кошмаръ жизни—Художественный театръ или Чеховъ, только при чтеніи этой наиболѣе слабой изъ чеховскихъ пьесъ не получаешь и сотой доли того впечатлѣнія, какое выносишь, выходя изъ театра. Вся пьеса зажглась здѣсь свѣтомъ иныхъ реальностей, и мы увидѣли, что всѣ эти сѣрые люди, неврастеники, пьяницы, скряги — чудовищнѣйшее порожденіе сна, вросшіе въ жизнь фантомы, казавшіеся намъ реальнѣй реаль-

наго въ нездоровомъ туманѣ недавняго прошлаго. Мы убѣдились въ томъ, что ихъ и нѣтъ даже, что они—игра тумана, ужасная туча, занавѣсившая горизонты. Туча, пока она виситъ надъ нами, кажется безобидной и сѣрой; но стоитъ случайному лучу разорвать обманное марево, какъ почернѣютъ уносящіеся обрывки; и то, что вчера по привычкѣ казалось обыденнымъ и сѣрымъ, теперь поразитъ насъ ужасомъ безобразія.

Эпоха, еще вчера казавшаяся намъ столь реальной, вдругъ оказалась тяжелымъ кошмаромъ, который мы приняли за реальность. Художественный театръ съ безконечной мудростью неуловимыми штрихами обрисовалъ фантастическій ужасъ недавней эпохи, взглянувъ на нее, какъ на далекое прошлое. Съ удивительной тщательностью всюду подчеркнуты неуловимыя мелочи быта, отдѣляющія насъ отъ девяностыхъ годовъ XIX столѣтія—въ результатѣ получились скорѣй девяностые годы XVIII столѣтія, во многомъ напоминающіе комическій ужасъ сомовскихъ картинъ.

Можно съ увѣренностью сказать, что „Иванова" создалъ не Чеховъ, а исключительно Художественный театръ.

1904.

МЕРЕЖКОВСКІЙ.

СИЛУЭТЪ.

Если бы два года тому назадъ вы пошли около часу дня въ Лѣтній садъ въ Петербургѣ, вы встрѣтили бы его, маленькаго человѣка съ блѣднымъ, бѣлымъ лицомъ и большими, брошенными вдаль глазами.

День. Надъ Невой пурга разыгралась бѣлыми атласами. Протянула длинныя пурга свои руки сквозь рѣшотку свистомъ; бѣлыми опадающими цвѣтами—снѣгами мететъ она дорожки. А на дорожкахъ онъ, маленькій, прямой, какъ палка, въ пальто съ бобровымъ воротникомъ, въ мѣховой шапкѣ. Восковое его съ густой, изъ щекъ растущей каштановой бородкой лицо: оно ни на чемъ не можетъ остановиться. Онъ въ думахъ, въ пурговомъ хохотѣ, въ нѣжномъ, снѣжномъ дымѣ. Мимо, мимо проплывалъ его силуэтъ, силуэтъ задумчиваго слѣпца съ широко раскрытыми глазами—неслѣпца: все онъ видитъ, всѣ мелочи замѣтитъ, со всего соберетъ медъ мудрости. И вотъ „Петръ и Алексѣй", гдѣ вся сила въ эпохѣ, въ своеобразной жизни мелочей: эти мелочи возведетъ онъ въ иное, живое: подъ внѣшней личиной быта оживитъ несказанный трепетъ грядущаго—все для него символы. Но и его лицо тоже символъ. Вотъ онъ проходитъ—подойдите къ нему, взгляните: и восковое это, холодное это лицо, мертвое, просіяетъ на мгновеніе печатью изощренной жизненности, потому что и въ едва уловимыхъ морщинахъ вокругъ глазъ, и въ изгибѣ рта, и въ спокойныхъ глазахъ—озареніе скрытымъ пламенемъ бѣшеныхъ восторговъ; у него два лица: и одно, какъ пепелъ; и другое, какъ осіянная, духомъ сгорающая свѣча. Но на истинный ликъ его усталость мертвенная легла

трудомъ и заботой. Отойдите—и вотъ опять маска. И нѣтъ на ней печати неуловимыхъ восторговъ, негасимыхъ. Идетъ въ бѣлопѣнномъ кружевѣ кисейной пурги. Надъ нимъ сквозной омофоръ снѣговой и тихій говоръ древесъ облетѣвшихъ. Вѣрно, обдумываетъ свой новый трудъ, о которомъ лѣтъ черезъ пять заговоритъ Европа. Какое холодное мертвое лицо! Какъ будто та самая апокалиптическая мертвенность современной жизни, о которой сказалъ онъ такъ глубоко, такъ сильно легла гробовой тѣнью на его лицо, но подъ ней сіяетъ брачная заря новой жизни, о которой онъ же сумѣлъ сказать словами Апокалипсиса: „И духъ, и невѣста говорятъ: пріиди".

„Пріиди и пойми". Вотъ что говоритъ намъ Мережковскій своимъ холоднымъ лицомъ: „Я ношу въ себѣ сладкое знаніе: но ты самъ пріиди и пойми".

Если бы мы подошли къ нему здѣсь, въ Лѣтнемъ саду, посмотрѣлъ бы на насъ онъ холоднымъ, непріязненнымъ взоромъ, поклонился бы сухо, сухо. И прошелъ. Метель замела бы отъ насъ маленькаго человѣка, сумѣвшаго сказать такія большія слова, что полный смыслъ ихъ еще не разгаданъ нашей эпохой и особенно русскими. О немъ говоритъ Европа, имъ восхищается Ферстеръ-Ницше, видѣвшая страданія своего великаго брата. А мы его читаемъ и говоримъ: „Мережковскій опять написалъ о Достоевскомъ".

Да.

Въ metеляхъ вставалъ передо мной обликъ Мережковскаго въ дни моей юности: и я его еще не зналъ лично. Его сочиненіе „Толстой и Достоевскій" было для меня призывомъ февральской вьюги предвесенней, поющей о днѣ возстанія изъ мертвыхъ. Онъ сумѣлъ разгадать дикій, метельный крикъ, изъ котораго рождалась страсть Анны Карениной къ Вронскому; въ предвесенній метельный крикъ воплотилъ страданіе Ницше; въ метеляхъ открывалась ему буря свѣта, и ее онъ назвалъ своей религіей.

Мы познакомились близко. И я видалъ Мережковскаго въ его обычной прогулкѣ по Лѣтнему саду. Мы дружески говорили, но онъ уходилъ въ глубину своихъ мыслей. Онъ тогда создавалъ „Петра".

Такъ изъ года въ годъ послѣ утреннихъ занятій бродилъ онъ въ пустынныхъ аллеяхъ Лѣтняго сада. Такъ же онъ бродитъ теперь въ Парижѣ, гдѣ-нибудь въ Passy. Помню, шли мы вечеромъ по горбатой rue Rénouard мимо дикаго дома, гдѣ нѣкогда жилъ Мэтерлинкъ; остановились у ниши стариннаго дома, въ которой когда-то стояла статуя Мадонны, о чемъ свидѣтельствовали каменныя, подъ нишею выбитыя слова. Теперь въ нишу вклеили рекламу съ изображеніемъ Мефистофеля. Это было въ жанрѣ Мережковскаго. Онъ остановился, посмотрѣлъ на спутниковъ: „Каково?“—Намъ стало страшно.

Теперь бродитъ онъ такой же маленькій и прямой съ холоднымъ бѣлымъ лицомъ и вдаль брошенными глазами въ уединенныхъ аллеяхъ Булонскаго лѣса. Пропыхтитъ автомобиль. Процокаетъ бѣлая лошадь подъ статнымъ кавалеристомъ въ изящномъ кэпи съ закрученными усами. Онъ бродитъ тутъ и обдумываетъ своего „Павла“.

Мережковскій любитъ уединеніе. Это потому, что онъ—большой художникъ. Но какъ Толстой, какъ Гоголь, какъ Достоевскій, говоритъ онъ свое „нѣтъ“ эстетической культурѣ, во имя культуры религіозной. Уединяясь, творитъ формулы людского единенія. И тутъ онъ, какъ Толстой, какъ Гоголь,—ходячее противорѣчіе, потому что въ жизни онъ—большой художникъ. И художникъ больше, чѣмъ проповѣдникъ. И нѣтъ человѣка болѣе замкнутаго, чѣмъ онъ, хотя онъ и способенъ говорить много и долго. Но еще болѣе любитъ онъ тишину Лѣтняго сада зимой, и атласный рукавъ метели, лизнувшій окно серебряными звѣздами, оборветъ его на полусловѣ. Онъ быстро пробѣжитъ въ переднюю, оставивъ собесѣдника. Его нѣтъ: онъ бродитъ въ метели.

О, какъ знакома мнѣ такая картина.

Большая комната, оклеенная красными обоями. Пунсовые угли камина тлѣютъ тихо: будто золотой леопардъ, испещренный сѣрыми пятнами; тихо потрескиваютъ въ каминѣ. На диванѣ З. Н. Мережковская въ бѣломъ, съ краснозолотыми волосами, вся въ отсвѣтахъ огня, затянувшись надушенной папиросой, ведетъ долгую, всю озаренную внутреннимъ свѣтомъ бесѣду съ какимъ-нибудь новообращеннымъ мистикомъ.

Съ неженской ловкостью фехтуетъ она діалектикой, точно остро отточенной рапирой, и собесѣдникъ, будь онъ тонко образованный философъ или богословъ, невольно отступаетъ передъ сверкающимъ лезвіемъ ея анализа. А она то свертывается клубочкомъ на диванѣ, то яркимъ порывомъ выпрямится, вымапивъ доказательство въ свою пользу, и папироска ея опишетъ по воздуху огненный кругъ. Собесѣдникъ побѣжденъ. Сидитъ у камина, опустивъ голову, и щипцами размѣшиваетъ ярые уголья, кипящіе золотымъ роемъ искръ, точно искрами шипучаго шампанскаго. И ужъ хмель бесѣды, вино новое религіозныхъ исканій, ядомъ сладкимъ, благодатнымъ, неотразимо входитъ въ его душу.

Вѣроятно, часа за два передъ тѣмъ произошла вотъ какая сцена. Собесѣдникъ пришелъ къ Д. С. Мережковскому, чтобы потолковать съ нимъ. Его провели въ кабинетъ. Тамъ надъ столомъ, заваленнымъ книгами, надъ выписками изъ Эккартгаузена, надъ Діонисіемъ Ареопагитомъ или надъ Исаакомъ Сиріяниномъ (можетъ быть, надъ Бакунинымъ, Герценомъ, Шеллингомъ или даже надъ арабскими сказками—онъ читаетъ все) съ ароматной сигарой въ рукѣ поднялся Д. С. Мережковскій и недоумѣвающимъ, холоднымъ взоромъ посмотрѣлъ на посѣтителя: посмотрѣлъ сквозь него—онъ всегда смотритъ сквозь человѣка, сквозь стѣны, сквозь пространство и время. Тутъ, казалось бы, и долженъ сказаться въ Мережковскомъ проповѣдникъ: вѣдь пришли къ нему говорить о словѣ жизни. Тутъ и долженъ бы выйти изъ заколдованнаго круга словесности, изъ цитатъ, ссылокъ, выписокъ.

Но нѣтъ.

Скажетъ: „Что собственно вамъ угодно? Вотъ я сейчасъ"... И быстрыми шагами уходитъ въ комнату, гдѣ теплится каминъ. „Зина, ко мнѣ пришелъ какой-то человѣкъ. Поговори съ нимъ. Я съ нимъ говорить не могу". И З. Н. Мережковская, быть можетъ, въ сотый разъ принимается за свой операціонный ножъ діалектики, такъ умѣло ампутирующій язвы души. Она, точно помощникъ виртуоза, хирурга, приготовляетъ условія для бесѣды неофита съ Мережковскимъ. Если съ нимъ можно вести рѣчь о словахъ глубокихъ и важныхъ, если поддается свѣту его душа, его пригласятъ, пригласятъ

еще и еще разъ. Тогда-то Д. С. Мережковскій брызнетъ на него молніями своей рѣчи. Онъ слишкомъ ушелъ въ детали ему любезныхъ темъ и, какъ спеціалистъ, умѣетъ брать тему во всей глубинѣ. Въ противномъ случаѣ онъ отдѣлывается вялыми схемами. И потому-то люди, не умѣющіе подойти къ этому пламенному человѣку, такъ часто говорятъ съ кислыми гримасами: „Мережковскій — схоластикъ". Это значитъ — въ нихъ не оказалось истинной жизни глубинной, и Мережковскій, какъ мимоза, весь съежился передъ ними, завернулся въ схемы.

Вотъ почему онъ не любитъ самъ подходить къ человѣку; предпочитаетъ сидѣть у себя въ кабинетѣ за фоліантомъ или даже лежать на софѣ съ арабскими сказками, временами прохаживаясь по кабинету съ сигарой въ рукѣ, и слушать вьюгу, и вторить ея плачу, что-то насвистывая своими большими, темными губами.

Потомъ, быть можетъ, войдетъ и въ комнату, гдѣ идетъ многочасовой разговоръ, гдѣ золотые каминные угли потухли, и въ каминѣ груда ихъ, прежде ярая, какъ огненный звѣрь, теперь—звѣрь пепельный. Встанетъ въ дверяхъ съ застывшимъ лицомъ, обрамленнымъ со щекъ растущими волосами, обведетъ собесѣдника скучающимъ взоромъ, на его вопросъ отвѣтитъ невпопадъ. Его перебьетъ З. Н. Мережковская: „Дмитрій, да мы совсѣмъ о другомъ". А онъ не слышитъ: идетъ— идетъ къ себѣ, къ своимъ книгамъ, къ своимъ думамъ, къ своимъ пѣснямъ. Въ трубѣ свиститъ вьюга, машетъ крыльями, и заглядываетъ въ окна, и прилипаетъ къ нимъ морозными, брилліантовыми лиліями.

Это ничего.

Зато какой нѣжной простотой, какой отеческой лаской встрѣтитъ онъ всякаго д ѣ й с т в и т е л ь н а г о, г л у б о к а г о, кто сумѣетъ подойти къ нему. Быстро истаетъ восковая маска равнодушной скуки на его лицѣ, какъ тающая свѣча предвоскресной службы. Обниметъ и поцѣлуетъ. И бархатный, вдругъ окрѣпшій голосъ его, точно голосъ рыкающаго льва, будетъ громко и долго раздаваться въ полуосвѣщенной комнатѣ среди тихаго плеска золотыхъ каменьевъ, жаромъ кипящихъ въ каминѣ.

Собесѣдникъ ушелъ. Вечеръ. Звонки. Это—Бердяевъ, или Волжскій, или кто-либо иной. И бесѣда. И Мережковскій, маленькій, уютный, ласково ходитъ по комнатѣ, и то раздается его смѣхъ, то молніей разрѣзаетъ онъ разговоръ. Какъ умѣетъ прямо ставить вопросы онъ, освѣщать своимъ міросозерцаніемъ все—науку, жизнь, искусство?

И ужъ Бердяевъ, всегда спокойный, всегда грустный, неузнаваемъ: глаза горятъ, мысли искрятся.

Тутъ въ уютной квартирѣ на Литейной сколько разъ приходилось мнѣ присутствовать при самыхъ значительныхъ, утонченныхъ преніяхъ, наложившихъ отпечатокъ на всю мою жизнь. Тутъ создавались новыя мысли, расцвѣтали никогда не расцвѣтавшіе цвѣты. Проходило много мѣсяцевъ, и мысли эти начинали пестрить страницы журналовъ, иногда въ искаженномъ, превратномъ освѣщеніи, безъ огня, безъ правды, и о нихъ говорили: „Вотъ новое теченіе, вотъ эротизмъ, вотъ мистическій анархизмъ". И Мережковскій хохоталъ, видя свое, такъ превратно понятое.

Тутъ, у себя, когда по вечерамъ приходили друзья, близкіе, поклонники, Мережковскій развертывался во всю свою величину: казался большимъ и близкимъ, роднымъ, но далекимъ, пронизаннымъ лучами одного ему вѣдомаго восторга: казался прекраснымъ, былъ своимъ собственнымъ художественнымъ произведеніемъ. Говорилъ слова глубочайшей искренности, а если спорилъ, спорилъ безъ тѣхъ пріемовъ литературной вѣжливости, которая опошляетъ и обезцѣниваетъ всѣ коренные вопросы, въ которыхъ прежде всего трепетъ тайны, а не трепетъ вѣжливости, не трепетъ условности. И какъ не любили Мережковскаго тѣ, кто касается святого-святыхъ человѣческаго бытія и при этомъ не можетъ даже въ эти минуты касаній сердецъ забыть условность. Здѣсь, у Мережковскаго, воистину творили культуру, и слова, произнесенныя на этой квартирѣ, развозились ловкими аферистами слова. Вокругъ Мережковскаго образовался цѣлый экспортъ новыхъ теченій безъ упоминанія источника, изъ котораго всѣ черпали. Всѣ здѣсь когда-то учились, ловили его слова. Теперь эти слова съ переставленными ярлычками горятъ скупо и тускло. Но они горятъ настоящимъ огнемъ у Мережковскамо. И его боятся—замалчиваютъ, заметаютъ слѣды.

Да, глубокая мудрость, соединенная съ проникновеніемъ въ тайны природы, и донынѣ въ Мережковскомъ. И донынѣ художникъ онъ, поэтъ тишины, изъ которой рождаются громы его реченій. Бывало говоритъ, метель снѣжнымъ въ окнѣ крыломъ забьетъ,—и онъ присмирѣетъ, замолчитъ; быстрыми шагами пройдетъ въ переднюю. „А гдѣ же Дмитрій Сергѣевичъ?" Нѣтъ его: онъ ушелъ въ метель.

И опять З. Н. Мережковская одна продолжаетъ бесѣду. Съ надушенной папиросой сидитъ на софѣ, а Бердяевъ, или Философовъ, или я—мы сидимъ у камина, мѣшаемъ уголья. Въ окнахъ хохотъ метелей и серебряный дымъ. Серебряный дымъ покрываетъ стогны Петрограда.

А въ снѣжномъ дыму, запорошенный идетъ маленькій человѣкъ съ холоднымъ, холоднымъ лицомъ, и большіе, остановившіеся глаза его пронизываютъ и метель, и городъ, и пространство, уплывая въ иныя пространства, въ иныя времена.

Предвесенняя метель—и въ ней Мережковскій. Я думалъ о немъ еще прежде во дни метелей. Въ метельный день познакомился я съ нимъ. И часто теперь о немъ вспоминаю въ метеляхъ.

ТРИЛОГІЯ.

I.

Передъ взоромъ задумчиваго обывателя никогда еще не вскрывались влекущія тропы къ вѣчнымъ цѣнностямъ въ исторических судьбахъ культуры русской. То предстояли намъ соблазны пушкинской цѣльности, являя охмеленный образъ родного творчества. Но на что изольется творческій хмель, въ чемъ цѣльность скажется, не знали мы. Чѣмъ разрѣшится вѣщая нѣмота души славянской, сказать не могли. То Гоголь кричалъ намъ слова слѣпящія, пророческою усмѣшкой усмѣх-

нулся Гоголь. Гоголь манилъ насъ, Гоголь звалъ насъ. Потомъ скрючился Гоголь, какъ-то болѣзненно проволочился по русской жизни. Предносившійся образъ будущей жизни омертвили слова покаянныя слоемъ праха ненужнымъ. Точно изъ богадѣльни питалъ онъ замыслы дѣлъ божественныхъ и все-таки остался въ богадѣльнѣ. Блеснулъ огонекъ изъ груди Гоголя, творчество всклокотало въ немъ пѣной обильной, но чѣмъ ближе видѣли мы токъ творчества, тѣмъ чуднѣе казалось намъ превращеніе пѣны хмельной изъ устъ зазмѣившейся, въ фараоновыхъ змѣй, разсыпающихся пепломъ. Ловкій былъ фокусникъ Гоголь-Яновскій, а многое сумѣлъ опъ сказать. Многое сказалъ бы намъ Гоголь, да поперхнулся Гоголь и судорожнымъ кашлемъ „Переписки“ перебилъ означенный путь изліяній словесныхъ. Русскіе люди могли бы уврачевать свои недуги вѣрнымъ лекарствомъ Гоголя: могъ составлять Гоголь снадобья благодатныя, дурманы сладкіе, умѣлъ и бережно сохранять ихъ, какъ скупой аптекарь, а уврачевать не могъ: былъ даръ врачующій отнятъ отъ него.

Всю жизнь оттачивалъ Достоевскій язвящее жало сострадапія и съ нимъ умѣлъ пробираться въ сердца наши воромъ вкрадчивымъ да мягкимъ; пріобщилъ насъ любовнымъ, жалобнымъ тайнамъ, пронесъ за собой льстивый призракъ задумчивой святости. Съ сердцемъ медовымъ, съ изорванной рыданьями грудью, со слезами искренними на темныхъ, сверлящихъ глазахъ,—блѣдный, блѣдный стоялъ Ѳедоръ Михайловичъ, потирая руки, предъ русскимъ обществомъ. Всѣ ждали слова, но какое слово изсѣчетъ глубину безмолвія, — и вотъ живописатель отечественнаго духа грянулся о земь предъ русской интеллигенціей „съ глазами полными любви новой... съ тяжелымъ взоромъ эпилептика“ (Мережковскій). Поняли, что ничего не узнали. Поняли, что ничего не поняли. Хорошо это поняли и точно обрадовались.

Примѣчательный роговой голосъ еще недавно гремѣлъ, отзываясь и на пылъ бореній умственныхъ, и на суету жизни пыльной. Еще недавно ходила среди насъ крупная фигура въ крылаткѣ, пополняя сердце самумами сахарійскими, затопляя умъ жемчуговой нѣжностью лобзаній небесныхъ. Перстъ Владиміра Соловьева прямо, неукоснительно, изступленно еще

недавно къ востоку далекому обернулся, гдѣ заря алая да нѣжная—заря восходила. По этому пути мы кидались на небо, запамятовавъ многое. Узрѣли розы лучей благодатныхъ, не уразумѣвъ, что бѣлизна ихъ розовѣетъ отъ праха земного. Померещилось намъ, будто заря ясностью къ землѣ припадала, а припала она не свѣтомъ, а прахомъ алѣющимъ. Въ высяхъ недостижимыхъ свѣтъ изливался.

Сказалъ намъ: „Видите?“.—„Видимъ“, отвѣчали. А спросилъ: „Чего же не идете?“, не могли не отвѣтить, указывая въ черную пасть глубинъ небесныхъ, не могли не сказать съ горестью горькой: „Не въ пасть ли кинуть?“.

Ахъ, и маячили, и не маячили намъ огни сторожевые. Цѣлями небывалыми восходили надъ неутѣшной душой. Видѣли цѣли: только не умѣли безбоязненно приблизиться къ нимъ. Вотъ почему замѣчались огни надъ отечествомъ. И отгорали. Вновь и вновь оставались мы съ безпредметностью русской дѣйствительности, съ дѣйствительностью, разъѣденной всевозможными изъянами, на широкихъ монгольскихъ равнинахъ, перемытыхъ оврагами.

Но чьи созидательныя начертанія заставляли насъ устремляться устремленіемъ духовнымъ, чьи созидающія имена волновали волненіемъ неукротимымъ, чьи сны запечатлѣвались печатью вѣчнаго и задумчиваго, тѣмъ сумѣемъ поклониться поклономъ, принести воздыханіе наше неугасимое.

Острымъ взоромъ холоднымъ скользнулъ Мережковскій поверхъ сумерекъ будничной жизни, чтобъ уставиться въ упоръ на тайну Гоголя и Достоевскаго. Стальнымъ лезвіемъ взора разсѣкъ покровы тайнъ, и тогда оказалось, что равно стоитъ онъ и надъ культурой аскетической, и надъ культурой эпилептической, озаренный свѣтомъ новаго религіознаго сознанія.

Къ далямъ прошлаго обернулся потомъ Мережковскій, и заяснѣли приблизившіяся дали. Старые образы какъ-то по новому заговорили съ нами, и мы причастились причастіемъ жизни невѣдомой. Со страницъ всемірной исторіи глянули на насъ родныя очи, знакомыя. За призрачной вуалью историческихъ фактовъ поднималась тайна единаго имени. Кто-то стоялъ и звалъ насъ изъ прошлаго, но и будущее донесло

къ намъ голосъ; все тотъ же Мережковскій въ образахъ прошлаго сумѣлъ воскресить ликъ небывалаго будущаго, и вся исторія превратилась въ исканіе единаго лика.

Дорога намъ память христіанства, сочетавшая душу съ образами великихъ гуманистовъ просвѣщенія. Всѣ мы причастны этому просвѣтляющему вѣянію. Такъ недавно всѣ мы согласнымъ хоромъ отказались бы раздѣлить просвѣщеніе съ христіанствомъ. Это облагороживающее безмолвное соглашеніе едва ли не распалось теперь, когда знакомство съ міромъ языческимъ занимаетъ въ душѣ нашей такое видное мѣсто. Понявъ благородный образъ древняго эллина, незамѣтно поставили его на алтарь души, озолотили идолъ тепломъ солнечнымъ, изъ кадильницъ развернули предъ нимъ дымно-синія куреній ленты. Съ историческихъ горизонтовъ незамѣтно отступила идея христіанская въ темноту нѣдръ душевныхъ, и на берегу сознанія остались жалкіе остовы догматическаго строительства. Переживаніе и форма раздѣлились теперь; оказалась форма убогой, и отъ формъ освобожденныя неуловимо сплетались съ болѣзненно извращенными корчами духа животворныя, образующія переживанія христіанства. Если культура эллинская выкормила христіанство, — наоборотъ, теперь на догматическихъ камняхъ веселаго запвѣли зеленаго луча цвѣтики пестрые, чтобы изступленно терзала ихъ пляшущая нога.

Какъ отразилось вѣчное пониманіе тайны на формахъ историческаго христіанства, разсмотрѣть намъ и нравоучительно, и любопытно. Сталъ ликъ ледяной, ликъ иконописный догматическаго христіанства, вешними заструясь струями. Теперь намъ кажется подчасъ, что и не было его никогда. Очи расточили прозрачную кору, обнаруживъ луговину зеленую. Пожалуй, сказали бы многіе, что и не было христіанства, какъ особаго ученія, кореннымъ образомъ превозмогшаго язычества, а что были только многобразное изощреніе, а подчасъ и извращеніе язычества.

Говорятъ, что христіанство—преодолѣніе язычества. Ежели это такъ, то подъ нелепой языческихъ образовъ окрѣпли символы христіанства. Но когда только объ однихъ изъянахъ язычества и говорятъ, не видятъ, что философскія, научныя

и эстетическія цѣнности за одно ужъ слѣдовало бы причислить къ язвамъ гнойнымъ, безобразящимъ ликъ христіанина; и даже болѣе того: вся культура тогда — сплошной провалъ, сплошная черная пасть, зазіявшая на ликѣ христіанскомъ. Это ли не ужасъ, не предѣлъ отчаянія. Тамъ, гдѣ чаяли видѣть пустынножителя, укрывающаго немощи свои власяницей, оказался пустой темный плащъ да выставленная изъ-подъ плаща безглазаго черепа челюсть желтая — старая челюсть.

Во всѣхъ частяхъ замѣчательной „Трилогіи“ Мережковскаго желтая смерти челюсть скалится неумолимо, безостановочно скалится. Съ мастерствомъ неописуемымъ, съ дрожью предъ совершившейся подмѣной лика христіанскаго обнаруживаетъ Мережковскій почти черный провалъ въ историческихъ формахъ религіи. Смерть—старинная гостья — посѣщала еще первыхъ христіанъ, а ужъ ко времени торжества христіанства прочно поселилась опа въ гостепріимно раскрытыхъ передъ ней нѣдрахъ церкви исторической. Съ рѣдкой правдивостью разбираетъ далѣе Мережковскій въ „Воскресшихъ богахъ“ тайныя пружины, управлявшія поступками ядовитыхъ монаховъ. Пружинами этими являлись и пустая скорбь, и скопческая боязнь, и истерика душъ, не врачуемыхъ свѣтомъ. Въ яркомъ живописаніи показалъ намъ Мережковскій земное, здоровое ядро христіанства. На страницахъ, сіяющихъ искрами любви и паѳоса, убѣдилъ насъ, что бытіе тѣла и словесность духа животворны лишь въ одной религіи соединенія, а символъ воскресающей тайны—единаго слова, ставшаго единой плотью воскресшей. Въ этой плоти должны мы тонуть, въ ней должно воскреснуть вселенское единеніе человѣчества.

Первый послѣ Ницше соединилъ Мережковскій формы христіанства съ образами истиннаго язычества. Сумѣлъ указать на залежи драгоцѣнностей вѣрныхъ, расположить вокругъ нихъ вихри всемірной исторіи, такъ что герои оной оказались личинами опрозрачненными, вѣчно цѣннымъ свѣтомъ зажженными. Боренія наши угрюмыя, свѣты бурные, изъ глубинъ души на поверхность жизни исторгнутые, оказались не намъ принадлежащими, историческими. Наоборотъ, сама исторія, какъ нѣжная мать, заглянула близостью въ очи, улыб-

чивой душой обернулась. Воистину великій мастеръ Мережковскій: предъ лицомъ всего европейскаго человѣчества обнаружилъ онъ предопредѣленность путей сокровенныхъ жизни и духа. Первый послѣ Ницше опять, и опять, и опять пробилъ молотомъ живописанія вѣрную брешь изъ глубинъ души на поверхность жизни исторической, и денное, внѣшнее въ неизреченномъ зачалось, и неизреченное получило даръ рѣчи дивной. Нѣмое заговорило, и невѣдомое чаще и чаще навѣдываться стало. Читая Мережковскаго, точно находишься подъ очарованіемъ единой мистеріи, гдѣ судьбы народовъ и геніевъ и историческія—только чины службы благолѣпной. Ибо все здѣсь превознесено, все окутано клубами облачнаго ѳиміама, а можетъ быть уже плывешь на облакѣ. Самую землю сумѣлъ превратить Мережковскій въ всклубившееся облако, подмываемое синимъ плесканьемъ безднъ эѳирныхъ.

Мережковскій въ „Трилогіи“ своей возсталъ надъ исторіей, какъ стражъ бодрствующій пригласилъ насъ, сонныхъ, **видѣть и слышать**. Глубина души и поверхность исторіи являются теперь какъ два зеркала, наведенныя другъ на друга, только среди нихъ откроется бездна тайны лабиринтная. Но не все ли равно, какое зеркало наводить на другое, изъ двухъ данныхъ: зеркало ли души, или зеркало исторіи, ни въ томъ, ни въ другомъ, порознь взятыхъ, ничего тайнаго не отобразится. Ежели сотворила насъ исторія, то, наоборотъ, мы въ исторіи сотворенные являемся плодомъ творчества собственнаго. Мы творимъ исторію. Юліанъ, Леонардо, Петръ окрашены поэтому у Мережковскаго свѣтомъ дерзновеній недяныхъ и невѣдомыхъ. Герои Мережковскаго точно крылатые. Ясные языки огневѣющихъ крылій, точно адскіе языки огня, пляшутъ зловѣще на страницахъ, имъ написанныхъ. Вотъ почему боязно многимъ, привыкшимъ взирать на мертвую зыбь построеній догматическихъ, соглашаться съ боготворчествомъ Мережковскаго. Христіанство Мережковскаго поэтому кажется сперва видоизмѣненнымъ ницшеанствомъ, безъ чистоты и благородства. Но Ницше для Мережковскаго лишь предлогъ заговорить вообще о религіи съ точки зрѣнія исканій освобождающихъ. Почва подъ ногами нашими колеблется, титанъ многовѣковой, старый, глыбами каменными заглушенный, на-

чинаетъ подниматься предъ Юліаномъ Богоотступникомъ, симъ выразителемъ тайныхъ ратоборствъ душъ нахмуренныхъ.

Что видятъ онѣ въ темно-сизыхъ массивахъ, въ голубомъ небѣ у кругозора вечерняго взвѣшенныхъ, золотымъ, колкимъ молнійнымъ проволокомъ опутанныхъ,—что видятъ орлиные глаза Юліана, императорской рукой мѣднодоспѣшною мечъ власти государственной сжимающаго, какъ не титана, друга вѣрнаго, нѣжнымъ голосомъ своимъ землю на возстаніе неукротимо вновь зовущаго. И стоитъ императоръ, задумался—быть можетъ, среди шелеста травинокъ, изукрашенныхъ цвѣтомъ душистымъ.

„Юліанъ! Юліанъ! Отрекись во имя мое отъ Галилеянина... Сквозь туманъ сверкнула утренняя звѣзда“ (Мережковскій).

Грустную сладость медовыхъ соблазновъ, титаномъ воскрешенныхъ, соблазновъ, вешнимъ дуновеніемъ къ сердцу прильнувшихъ, послѣ годинъ вѣры неукоснительной въ черную челюсть смерти у однихъ, и анатомическихъ изысканій надъ оной же, произведенную другими, —эту сладость изобразилъ въ „Отверженномъ“ Мережковскій. Вѣдь и Титанъ—такая же жертва, какъ и Распятый. Знали мы, что есть жертвы во имя Божіе, но узнали, что и во Имя Свое есть жертвы безкорыстныя. Сладость медовая, Титаномъ воскрешенная, есть сладость грусти, нѣжность любви къ себѣ самому, это—любовь, во имя свое на крестъ приглашающая.

Отрекись во имя свое отъ Галилеянина, и блеснетъ звѣздой утренней, серебромъ грусти воскатишься надъ землей. И уже передъ нами не юный взоръ воскресающаго язычества, а упорная борьба взоровъ между возставшими богами Греціи и взоромъ, обливающимъ пламенемъ адскимъ этихъ боговъ—позорящимъ взоромъ Саванароллы, въ которомъ отточила жало свое церковь историческая; вотъ что встрѣчаетъ насъ на страницахъ „Воскресшихъ боговъ“. Наконецъ въ „Петрѣ“ оба міровоззрѣнія одинаково намѣчаютъ отъ противнаго цѣльный образъ тайны единой. Въ этомъ отрицательномъ подходѣ къ истинѣ и слабость „Трилогіи“, но въ этомъ же и художественность ея. Если бы Мережковскій открыто пошелъ къ имени, имъ узнанному, онъ не могъ бы написать и „Трило-

гіи“, а потому существованіе ея, столь цѣнное для исторіи литературы русской, есть только слѣдствіе у автора недостатковъ методовъ религіозныхъ. Соединеніе вѣчной нормы цѣнностей (христіанства) съ порядкомъ стремительно растущихъ временныхъ (языческихъ) цѣнностей есть вопросъ безконечно запутанный, съ какой бы стороны мы ни приближались къ нему: познаніе, общественность, религія, искусство—всѣ эти цѣнности представляютъ разнообразныя попытки рѣшить вопросъ основной въ томъ или иномъ направленіи. Приближаясь къ рѣшенію вопроса сего, познаніе перестаетъ быть познаніемъ, общественность—общественностью, — религія религіей, искусство—искусствомъ. Все становится инымъ символомъ. Вотъ почему, приближаясь къ концу „Трилогіи“, мы не можемъ не видѣть привлеченіе въ искусство чертъ все новыхъ, не только пополняющихъ требованія искусства свободнаго, но и нарушающихъ; все же хотя отдѣльныя мѣста въ „Петрѣ“ достигаютъ высоты и силы небывалой. Наиболѣе удачна часть первая „Трилогіи“, наименѣе удачна часть послѣдняя.

II.

Что видятъ онѣ въ темно-сизыхъ массивахъ, въ голубоватыхъ даляхъ у горизонта вечерняго взвѣшенныхъ, золотымъ, колкимъ молнійнымъ проволокомъ опутанныхъ, — что узрѣли скорбныя очи Юліана, нѣжно склоненнаго подъ лепетъ древесъ густолиственныхъ? Смуглой рукой теребитъ и рветъ хохочущій кровью плащъ императорскій, обливаемый нѣжностью лазури блѣдной, точно терзаемый тайными поцѣлуями дѣвичьими, снова природа обнажила свою нетлѣнную плоть, загрязненную мерзостью очей похотливыхъ убогихъ пустынножителей, повалившихъ скопомъ въ города и веси теперь, когда на мраморахъ чертоговъ царскихъ безбоязненно епископы влачили парчевыя ризы свои.

Устремленный взоръ богоборческій къ титановскимъ глыбамъ сопровождаетъ насъ повсюду въ „Отверженномъ“. Тамъ, въ далекихъ громадахъ, среди куреній облачныхъ ждетъ Юліанъ Титанъ нѣжный, опять и опять приходящій къ горизонту. Мы

плѣняемся дѣвственной кротостью титанизма. Христіанство должна бы сопровождать эта кротость. Больнѣе всего было бы намъ съ ней разстаться. Кротость чтобы влекла насъ къ христіанству, свѣтомъ ровнымъ озаряла его. Имя Христово, обліянное кротостью, словно муромъ цѣннымъ, какъ часто призывало насъ въ лоно исторической церкви.

Съ глубочайшимъ художественнымъ проникновеніемъ показалъ намъ Мережковскій, что язычество-то и было истиннымъ сосудомъ лазурной тишины. Вѣдь тамъ эта чаша—чаша неба, опрокинутая надъ нами, и небо — вовсе не высота, а глубина, въ которую искони устремленъ взоръ нашей жизни, плещущейся на поверхности. Разнообразныя морщины плесканій, слагая исторіи,—моментъ, и разгладятся онѣ, и останется только тишина эѳира, взвѣшеннаго въ чашѣ неба. Вѣчно голубая нѣжность языческаго неба является фономъ, на которомъ предстоятъ нашему взору не только очертанія мраморныхъ храмовъ и боговъ, но и нѣжныя формы живой плоти человѣческой. „Стояла молодая дѣвушка, совершенно голая... Нѣжный розовый лучъ... проскользнулъ между колоннами, упалъ въ лицо и на... отроческую грудь“ (Отверженный). Это тишина плоти земной, къ которой титанъ съ горизонта—титанъ древній — взываетъ, взываетъ какъ милый къ невѣстѣ долгожданной. Но въ зовѣ томъ лазурная тишь безбурности, нарушаемая развѣ бранью аріанскаго монаха: „Сорокъ лѣтъ не мылся, чтобы не видѣть собственной наготы и не соблазниться... Тьфу. Тьфу... Тьфу...“ (Отверженный). Не кажется ли намъ въ изувѣрскомъ крикѣ христіанъ, что оскалилась на насъ желтаго черена челюсть смертная, безостановочно скалится смѣхомъ на воскресающую плоть. Вѣроятно, епископы христіанскіе, пущенные изъ пустынь и темницъ въ чертоги вѣнценосцевъ византійскихъ, быстро освоились на государственныхъ креслахъ. Но знесли ли они только въ тѣ чертоги вонь грязи, на нихъ наросшей, не оставили ли въ залахъ совѣщаній государственныхъ слѣды своей тѣлесной мерзости, ежели замахнулся на все христіянство Юліанъ мѣднодоспѣшною рукой императорской, мечомъ власти государственнымъ?

Ницше противополагаетъ Аполлона Діонису. Христіанство Христа—Антихристу. Иногда теперь сближаютъ съ Христомъ

то Аполлона, то Діониса. Въ первомъ случаѣ духъ ясности аполлинической является въ христіанствѣ строительствомъ государственнымъ: папа являетъ собою воплощенное лицемѣріе души, раздвоенной между свободой истинной церкви и желѣзнымъ рабствомъ государства. Попытка преодолѣть двоедушіе въ сторону государства являетъ подчиненія неба землѣ, церкви государству. Человѣкобогъ—образъ предѣльный, такое подчиненіе вѣнчающій. Ежели звѣрь есть символъ плоти земной, ангелъ—небесной, то добровольное служеніе ангела звѣрю выращиваетъ передъ нами сфинксовъ, караулящихъ насъ на граняхъ какъ индивидуальной такъ и плотской общественной извращенности. Безусловное подчиненіе общества вѣрующихъ государству подводитъ его подъ тронъ сфинксовъ, и потому общественная плоть—эта невѣста—обертывается въ страшилище звѣрское.

Внѣдреніе церкви христіанской въ государство, наоборотъ, оплеснуло сердце Юліана безпокойствомъ, усугубило вражду: не вѣрилъ онъ, чтобы въ церкви этой тайны вѣщія дориносились. Разлагающая анархія смерти подъ ризами иноковъ одинаково грозила и государству, и тишинѣ лазурной воскресающей плоти. Облачась въ золото латъ государственныхъ, вотъ Юліанъ объявилъ христіанамъ борьбу не на животъ, а на смерть; обнажилъ мечъ Юліанъ, но обнажилъ мечъ противъ церкви во имя государства: никогда не стоялъ Юліанъ за извращенную зависимость церкви отъ государственныхъ началъ. Глубокъ и праведенъ его бунтъ противъ безобразій. Нѣтъ демонизма въ Юліанѣ. Непроченъ онъ въ своемъ богоборствѣ, какъ чистая дѣвушка. Видя распадъ цѣльности государственной отъ стремленія церкви проникнуться властнымъ духомъ (уже церковь тогда была чревата сфинксомъ), Юліанъ всталъ противъ имени Іисусова. Но ликъ, противъ котораго онъ возставалъ, не былъ истиннымъ ликомъ, а химерой толпъ темно-развратныхъ, темно-христіанскихъ. Юліанъ внѣ государства по сознанію своему будучи, по положенію оказался связаннымъ съ государствомъ, и потому-то не пришелъ къ нему ближе Титанъ старый, серебряной звѣздой стоявшій надъ тучею. Задумчиво склонился Юліанъ и подъ пѣніемъ стрѣлъ пареянскихъ, и подъ вздохи древесъ густолиственныхъ, бли-

стая золотомъ доспѣховъ, теребя хохочущій кровью плащъ императорскій. А когда не пришелъ Титанъ, и изъ далей невѣдомыхъ только свистнуло вражеское копье, онъ понялъ, что Титанъ не спасетъ его, что и не было его вовсе, что была только маска, за ней пряталась тайна, которую онъ гналъ всю жизнь.

Язычество не возродилось, потому что оно, какъ и христіанство, объ одной тайнѣ, а тайна эта не терпитъ надругательствъ. Соединясь съ государствомъ противъ христіанства, соединился Юліанъ вообще противъ тайны, и Титанъ не пришелъ и имени своего не назвалъ.

Въ „Воскресшихъ богахъ“ мы тоже встрѣчаемся съ нѣжной лазурью. Только оказывается она порой атласной тканью шлейфа красавицы флорентійской, изъ-подъ которой корчатъ намъ рожи лики демонскіе. Съ другой стороны, и въ христіанствѣ не перестаетъ мелькать знакомая оскаленая челюсть. Попаленный лишеніемъ аскетъ какъ будто начинаетъ соблазняться язычествомъ, но отъ гнуснаго взора на тѣлѣ чистомъ Афродиты разверзаются язвы губящія. Изображеніе Венеры было, наконецъ, благосклонно принято кардиналами и даже папой, но не оттого ли среди народовъ крещенныхъ начались болѣзни... венерическія. Венера стала Вѣдьмой. Діонисъ — Козломъ. Дѣвственный пульсъ жизни средневѣковое христіанство разложило на развратный аскетизмъ и на развратный истеризмъ. Тайное имя, къ которому былъ устремленъ тоскующій взоръ Юліана, изъ далекаго прошлаго приходило къ нему. Но теперь эта тайна двоилась между христіанствомъ и язычествомъ. Въ этомъ самораздвоеніи исчезла она. Но съ горизонтомъ будущаго впервые она же глянула, и настоящее и прошедшее озаряя лучомъ тревожнымъ. И на этой чертѣ, дѣлящей исторію, Мережковскій вылѣпилъ передъ нами изумительный образъ Леонардо изъ глины земной и тяжелыхъ камней самоцвѣтныхъ, изъ свѣтовой игры солнца въ лазури блѣдной. Юліанъ, обращаясь къ прошлому, не отдѣлялъ въ немъ религіи отъ государства. Лучи будущаго сверкнули Леонардо отъ образовъ мужей крылатыхъ, вознесенныхъ надъ государствомъ. Личность Леонардо, словно на облакѣ проплывающая надъ государствомъ и церковью, самое государство и

церковь превратило въ зеркала, наведенныя другъ на друга, для того, чтобы въ безконечностяхъ зеркальнаго лабиринта снова и снова отразился Леонардо. Леонардо у Мережковскаго одинаково далекъ и отъ стараго, и отъ новаго града. Страхи и восторги, проносящіеся передъ нимъ въ исторіи, готовъ онъ видѣть въ созидающемъ созерцаніи, какъ отраженіе переживаній своихъ. Холодное любопытство съѣло его душу, потому что нѣтъ для него ни въ чемъ души; все содержаніе жизни только бисеръ, имъ же разсыпанный. Онъ родоначальникъ научнаго метода, порожденнаго языческой идеей. Еще крупный шагъ въ развитіи всемірно-исторической драмы, и личность, вознесенная надъ богомъ и звѣремъ, созерцая бездны верхняго и нижняго неба, должна выйти на одинъ изъ трехъ путей. Или небесное въ ней подчиняется земному (церковь государству), или земное небесному (государство церкви), или земля и небо сливаются въ начало единое, не въ ней находящееся; такъ образуется теократическая община, гдѣ утверждаются люди какъ боги и цари.

Юліанъ всталъ на защиту государства тайны ради. Папство окрылило криводушіе, и какъ протестъ явился Леонардо. Но внесеніе звѣрства въ церковь, въ растлѣніи являетъ церковь какъ государство. Папа необходимо становится императоромъ, Человѣкобогомъ. Обожествленіе императора возноситъ его надъ государствомъ прямо въ пасть смерти черной.

„Петръ"—наиболѣе сложная часть трилогіи, наименѣе художественная.

Въ лицѣ Петра и Алексѣя борются начала оба, которыя уже не являются для насъ въ существѣ своемъ противоположными, а по способамъ подхода къ тайнѣ единой. Предъ нами двѣ величины, уставившіяся другъ на друга, двѣ маски оскаленныя злобы крылатой; въ нихъ нѣтъ истины: маска, исторической церкви, переходящая порой въ маску красной смерти самосожженія, и маска черной смерти, то бишь жизни государственной. И Петръ, и Алексѣй борются тайны ради. Ни того, ни другого не осудитъ Мережковскій; особенно Петра съ его самообожествленіемъ въ государственномъ апоѳеозѣ. Если Петръ является передъ нами какъ земной богъ, то этимъ еще не сказано, что онъ идетъ

противъ Имени Христова. Самообожествленіе, не во имя рожденьемъ данное, а во-новомъ имени, духомъ открытомъ, есть существеннѣйшая часть торжествующаго христіанства. Но у всѣхъ насъ единое новое имя, соединяющее.. Подчиненіемъ исторической церкви имени своему Петръ окончательно упраздняетъ историческую церковь въ вѣдомство государственное. Отнынѣ церковь россійская не подниметъ главы противъ тайнъ, насъ влекущихъ. Государство служило орудіемъ желѣзнымъ, вѣрнымъ для этой благостной операціи; являясь носителемъ началъ государственныхъ, Петръ, какъ и Юліанъ, какъ и Леонардо, вознесенъ надъ государствомъ. Но Леонардо не искалъ тайны внѣ себя самого, Юліанъ ожидалъ ее изъ далекаго прошлаго, а пророческій взоръ Петра, попирая предстоящее государство, имъ созданное, непроизвольно разсѣкаетъ горизонты громового будущаго. И Алексѣй, и Петръ тайну любили, оба углубили личность до ея послѣднихъ предѣловъ, оба преодолѣли ее, но въ противоположномъ направленіи, и потому одинаково казались другъ другу холодными эгоистами, хотя оба были неправы. Оба поняли единство троичной тайны. Одинъ какъ бы говоритъ намъ: „Отецъ во мнѣ; по собственному почину могу я быть произвольнымъ. Я—богъ, ибо Отецъ во мнѣ. А потому и законы, мной изданные, какъ государство, нерушимы, я же для себя внѣ государства, но другіе для меня мои“. Другой могъ бы отвѣтить на это: „Я въ Отцѣ; подчиняясь закону отцовъ, я обрѣтаю себя, какъ и всякій. Церковь говоритъ мнѣ о законахъ Божескихъ, и потому я возстану противъ государственнаго произвола“. Оба (Петръ и Алексѣй)—анархисты. Оба разятъ государство съ обѣихъ сторонъ: тѣнь безрелигіознаго закона между обоими. Она-то искажаетъ лики обоихъ другъ для друга. Оба—ревнители церкви истинной, расколовшейся въ исторіи на церковь Петра и Іоанна. Алексѣй одинъ изъ послѣднихъ ревнителей церкви Петровой, Петръ — тайный предвозвѣстникъ церкви грядущей. Наряду съ Петромъ и Алексѣемъ есть уже пробужденные, предвкушающіе истину, понимающіе, что не съ Отцомъ и Сыномъ она, а съ Отцомъ и Сыномъ, въ Духѣ соединенными. Но полнота преждевременныхъ знаній давитъ проснувшагося (Тихона) нѣмотой.

Петръ—анархистъ. Но онъ анархистъ не во имя свое. Анархія только отрицательно опредѣляетъ строй жизни новой, освѣщающій личную плоть, плоть общества, и, наконецъ, плоть вселенскую. Такимъ воскрешающимъ освѣщеніемъ плоти являются земныя тайны, независимо отъ историческихъ формъ, въ которыхъ она отлилась. Религія тайны, вознося насъ надъ исторіей, становится религіей конца. Петръ Мережковскаго провиденціально какъ бы ускоряетъ приближеніе конца обостреніемъ общественныхъ антиномій въ жизни русской. И надъ послѣдней частью „Трилогіи“ стоитъ грозное вѣяніе Конца.

Петръ—анархистъ. Но анархію во имя анархіи не провозгласилъ онъ. Но укрылъ отъ себя и отъ окружавшихъ ея имя, заставившее Россію вздернуть на дыбы,—укрылъ подъ маской государственности. Но онъ не могъ заставить насъ не считаться съ этимъ именемъ. Мережковскій геніально сорвалъ съ Петра маску; мы увидѣли образъ, близкій для насъ. Невольно вспомнилась галлерея типовъ Достоевскаго (Версиловъ, Раскольниковъ, Ставрогинъ, Кирилловъ)

Петръ — Леонардо, понявшій, что нельзя скользить надъ божескимъ и звѣрскимъ во имя свое. Петръ—Леонардо, перешедшій отъ созерцанія къ дѣйствію; но не понялъ Петръ, что только новое религіозное созиданіе есть выходъ какъ изъ апатіи церкви исторической, такъ и отъ ужасовъ холоднаго демонизма. Петръ былъ слишкомъ одинокъ, чтобы изъ глубинъ тайнаго религіознаго пожара, не освѣщающаго никого, не перейти только къ разрушенію старыхъ устоевъ жизни религіозной мечомъ государственнымъ. Онъ провозгласилъ себя богомъ земнымъ. Въ новой Іоанновой церкви онъ былъ бы только ребенкомъ, какъ и всѣ мы—„дѣти Божіи“. Но и въ области человѣческихъ отношеній еще не образовался „островъ дѣтей“, къ которому устремлялся Ницше. Голубиная ясность, когда некому было передать ее, обернулась въ Петрѣ львиной яростью противъ верблюдовъ духа.

Еще шагъ, и люди современнаго сознанія, подобно Петру заглянувшіе въ тайны глубинъ жизни личной, а также и общественной, подобно ему духомъ надъ государствомъ вознесенные, такъ что государство отпечатало на тѣлѣ своемъ ихъ застывшія, оскаленныя маски — еще шагъ, и снимутъ

маски они другъ передъ другомъ, и увидятъ, что — дѣти, и протянутъ руки къ цвѣтамъ, и затеплятъ свѣчи подъ голубымъ храмомъ небеснымъ. И разглядятся образы, слагавшіе исторію;—и останется только тишина эѳира, взвѣшеннаго въ чашѣ неба.

Мережковскій съ пламеннымъ дерзновеніемъ неоднократно звалъ насъ къ религіозному дѣйству. И теперь знакомый голосъ его со страницъ „Трилогіи" краснорѣчиво извѣщаетъ, что и всемірная исторія зоветъ насъ къ тому же.

Имя Мережковскаго мы причислимъ отнынѣ къ наиболѣе дорогимъ именамъ русскимъ. Припадалъ Мережковскій къ матери сырой землѣ, сумѣлъ уловить скокъ нарастающаго будущаго. Поднялся съ земли, обернулся и просіялъ лицомъ своимъ, о путяхъ вселенскихъ повѣдалъ намъ. Слова его сладко пропѣли въ сердцахъ, отозвались родпымъ дуновеніемъ, будто прозвучала въ алтарѣ ектенія вселенскаго діакона, приподнявшаго орарь къ свѣту зари послѣдней.

1906.

ГОГОЛЬ И ЧОРТЪ.

Страшные свѣточи ужъ давно мерцали въ творчествѣ Мережковскаго. Свѣтъ тревожный, свѣтъ озаряющій ярко легъ на всѣхъ послѣднихъ книгахъ его, начиная съ замѣчательнаго изслѣдованія о Л. Толстомъ и Достоевскомъ и кончая „Грядущимъ Хамомъ". Подборомъ цитатъ, изъясненіемъ всѣмъ извѣстныхъ, почти обыденныхъ словъ, смысломъ необычайнымъ и важнымъ магически умѣетъ плѣнять насъ Мережковскій. Его рѣшительность, его прямолинейность, граничащая подчасъ съ догматизмомъ, сѣчетъ глубоко сознаніе наше расплывчатое. Его столь необычные, столь сложные взгляды религіозные неудержимо однако западаютъ въ душу. И часто имъ нельзя ничего противопоставить равноцѣннаго по глубинѣ и вѣско-

сти. Такъ умѣетъ Мережковскій входить въ душу. Такъ освѣщаетъ онъ тайники, дѣйствительно существующіе въ душѣ всякой. Часто вскрываемъ мы въ себѣ огни необычные, но сами не вѣримъ въ нихъ. „Есть" или „нѣтъ", говоримъ себѣ. „Есть", говоритъ намъ Мережковскій, но такъ, что слова его снимаютъ съ насъ паутину легковѣрія, и мы начинаемъ видѣть невиданное доселѣ. Магія словъ, которой владѣетъ Мережковскій съ такимъ совершенствомъ, относится не къ области, гдѣ можно доказать или опровергнуть, а къ той, гдѣ достаточно указать лишь на то, что всякій имѣетъ, но чѣмъ онъ не умѣетъ пользоваться. Мережковскій не только указываетъ намъ на цѣнности, но и пытается рѣшать, какъ съ ними поступать. Потому-то онъ соединяетъ цѣнности. Но соединять—значитъ разрѣшенное въ свободѣ связывать въ любви. И поскольку онъ переступаетъ черту отрицательныхъ опредѣленій свободы духа, постольку онъ связываетъ вѣчными узами. Но вѣчная связь и есть религія. Мережковскій изъ свободы вернулся къ религіи. Онъ по-новому говоритъ намъ объ узахъ. Но сладко бремя, предлагаемое имъ, потому что есть у него къ этимъ узамъ ключъ свободы. Мережковскій имѣетъ ключъ къ душѣ своей. Потому-то онъ умѣетъ этимъ ключомъ отпирать души чужія. И странная форма высказываемыхъ имъ мыслей не такъ ужъ странна. И даже, наоборотъ, совершенно естественна, проста, неопровержима. Изъ области отрѣшенной душевной замкнутости, изъ субъективной утонченности переживаній сумѣлъ Мережковскій пробить брешь вѣрную въ глубины духа дѣйствительныя, но обычно спящія въ человѣкѣ. Потому-то онъ, нисколько не теряя своей индивидуальности, первый изъ насъ опять заговорилъ языкомъ простымъ, всѣмъ доступнымъ, почти народнымъ. Потому-то слова его западаютъ въ душу, глубоко западаютъ и простымъ, и мудренымъ людямъ русскимъ. Потому-то и умѣетъ такъ совершенно ладить съ многими нарѣчіями, какъ отношеній низинныхъ, такъ и горныхъ, что объ одномъ, только объ одномъ и говоритъ онъ намъ. Тайна, имъ понятая, просится, просится навстрѣчу людямъ, и потому-то горитъ заря и на словахъ Мережковскаго сердечныхъ да благолѣпныхъ. Потому-то и владѣетъ даромъ рѣчи сердечной, потому-

то покрываетъ всѣ цѣнности жизни трепетомъ любовнымъ, потому-то и есть у него отвѣтъ на всякія наши боренія, что тайна, его посѣтившая, есть тайна религіознаго въ Богѣ людей единенія. Къ единенію стремленіе религіозное—вотъ что тайну его боготворитъ. Но чтобъ было дѣйственнымъ сіе единеніе, надлежитъ рождаться ему не изъ схемъ синтетическихъ, гдѣ душно такъ и скучно такъ: нѣтъ, въ глубинахъ любовнаго жара, въ насъ вожженнаго, должно происходить единеніе всемірное. И по чину сего единенія строительство всенародное, церковь земная да устроятся! Мы имѣемъ въ душѣ слово готовое, Слово соединяющее, и Имя Слову—Имя Слова, ставшаго Плотью. Всѣ мы знаемъ Слово, а сказать не умѣемъ. Всѣ мы—заики. Мережковскій первый изъ насъ, отпавшихъ, сумѣлъ для себя сказать Слово, и вотъ слова его озарились озареніемъ для простыхъ и мудреныхъ людей русскихъ.

Но чтобы преступить черту, дѣлящую узы мірскія отъ узъ небесныхъ — черту свободы, — Мережковскій долженъ былъ пройти тѣ провалы душевные, гдѣ отнимается самая надежда на полученіе цѣнной связи (узъ, бармъ небесныхъ). Образъ смерти оттуда уставился на насъ. Черный глазъ смерти (дурной глазъ!) набрасываетъ тѣнь на самую бѣлизну денную. Днемъ сѣрымъ бѣлый день становится чрезъ сіе. Первый изъ насъ до конца понялъ Мережковскій соблазнъ сѣраго, т.-е. къ жизни пошлаго отношенія. Первый новѣдалъ намъ вслухъ о діавольской рожѣ жизни нашей. Вывелъ Чорта Мережковскій на свѣжую воду.

„Гоголь и Чортъ“ изслѣдованіе Мережковскаго примѣчательное—изслѣдованіе, повергающее насъ въ размышленіе о Чортѣ въ жизни нашей, изслѣдованіе, выводящее Чорта изъ Гоголевскаго творчества; и поскольку творчество Гоголя обращено къ жизни русской, постольку въономъ изысканіи встаетъ марево демона, протянутое между всѣми нами. Здѣсь магія словъ убѣдительна столь, что внимательный читатель ужъ не можетъ отрѣшиться отъ взгляда Мережковскаго на близкую къ намъ эпоху. Въ этомъ отношеніи „Гоголь и Чортъ“ пополняетъ и углубляетъ картину современности, нарисованную столь ярко въ „Грядущемъ Хамѣ“. Если здѣсь нѣтъ тѣхъ прозрѣній, кои встрѣчаютъ насъ въ разборѣ творчества

Л. Толстого и Достоевскаго, если надъ нами не проносятся видѣнія крылатыя Апокалипсиса, зато отдѣлка деталей, тонкость анализа достигаетъ здѣсь совершенства своего.

Съ мастерствомъ тонкимъ изобразилъ въ свѣтѣ новаго религіознаго сознанія Мережковскій двухъ главныхъ героевъ Гоголя, Хлестакова и Чичикова. Хлестаковскій идеализмъ такъ же, какъ и чичиковскій позитивизмъ, выростаетъ передъ нами въ призракѣ вѣчнаго небытія. Самые герои (Чичиковъ и Хлестаковъ) превращаются въ чудовищный миѳъ. „Вдохновенный мечтатель Хлестаковъ и положительный дѣлецъ Чичиковъ—за этими двумя противоположными лицами скрыто соединяющее ихъ пустое лицо, лицо Чорта... Нашего двойника, который показываетъ намъ въ себѣ наше собственное отраженіе, какъ въ зеркалѣ, и говоритъ: „Чему смѣетесь? Надъ собой смѣетесь?“ (Мережковскій.

Вотъ руководящая идея всей книги. Съ совершенствомъ удивительнымъ, съ одному Мережковскому свойственной хитростью и остроуміемъ проведена идея эта сквозь тончайшій анализъ всего Гоголевскаго творчества. И когда анализъ доводится до конца, рядомъ съ лицомъ Гоголя выступаетъ предъ нами лицо Гоголевскаго двойника, до странности напоминая самого Гоголя: это и есть Чортъ.

Но съ другой стороны показалъ намъ Мережковскій, что Гоголь, съ такимъ мученіемъ сознавшій марево жизни, насъ окружающей, уже отдѣлился отъ этого марева, уже противопоставленъ ему. И если лицо Чорта и напоминало намъ лицо Гоголя, то самъ-то Гоголь противопоставленъ своему двойнику, самъ-то Гоголь и умираетъ въ борьбѣ съ нимъ. По Мережковскому Гоголь первый изъ писателей русскихъ подошелъ къ мертвой точкѣ, раздѣляющей серединное, обыденное сознаніе отъ сознанія цѣльнаго, соединяющаго, символическаго, религіознаго. Ужаснулся Гоголь тому, въ чемъ мы живемъ, но не сумѣлъ найти выходъ, потому что боялся переступить, преступить черезъ дорогое наслѣдство общественныхъ, государственныхъ и религіозныхъ традицій, которое почиталъ святымъ. Но новое религіозное сознаніе бросало Гоголя изъ

тюрьмы, горѣло пламенемъ неугасимымъ, а когда нечѣмъ было его утолить, умеръ Гоголь.

Вотъ о чемъ краснорѣчиво гласятъ страницы изслѣдованія перваго русскаго критика нашихъ дней, приглашаютъ задуматься. Не оскудѣла еще русская критика, коль скоро въ ней появляются такіе перлы.

1906.

НЕ МИРЪ, НО МЕЧЪ.

Мережковскій — серьезный писатель; когда съ нимъ не соглашаешься, все же умѣетъ онъ внушить къ себѣ уваженіе; говоря открыто о глубокомъ, о своемъ, онъ до конца цѣломудренный. Въ комъ цѣломудріе въ наши дни? Развѣ не захватали всѣ слова, развѣ не разводили смыслъ каждаго слова такъ, что любой символъ заподозриваемъ мы въ двусмысленности? „Любовь", „Богъ", „соборность", „молитва", „мистерія"—эти слова произносятся нынѣ въ кабакахъ; и вотъ, когда приглашаютъ насъ въ храмы, мы улыбаемся: „Знаемъ васъ, храмо-пѣвцы!"

Всѣ соборники, мистики, оргіасты, эротисты, эротоманствующіе христіане, чулкисты ловко черпали изъ Мережковскаго; здѣсь его проштемпелевали, тамъ запутали, а онъ остается самимъ собой—цѣльнымъ, незабываемымъ.

Попрежнему встрѣчаемъ мы его необычное слово съ глубокимъ почтеніемъ; съ преклоненіемъ головы выслушиваемъ мы его даже тогда, когда не соглашаемся. А какъ часто приходится встрѣчать смѣхомъ слова о сокровеннѣйшихъ тайнахъ духа, только оттого, что ихъ произносятъ не очищонныя уста! Соглашаясь формально, мы предпочитаемъ сдѣлать фигуру непониманія; не соглашаясь во многомъ съ уважаемымъ учителемъ, мы благоговѣйно прислушиваемся къ каждому его слову.

Я считаю нужнымъ сдѣлать эту оговорку, чтобы имѣть возможность говорить о данномъ трудѣ Д. С. Мережковскаго. Надо же провести черту между нимъ и иными сборниками.

Въ разбираемомъ сборникѣ мы встрѣчаемъ статьи, носящія характеръ пролегоменъ ко всякой критикѣ религіознаго сознанія; вѣроятно, этимъ, и только этимъ объясняется ихъ конспективный характеръ. Таковы статьи „Мечъ“ и „Революція и религія“; какъ та, такъ и другая статьи глубоко насъ не удовлетворяютъ. Не будемъ касаться вопроса о томъ, правъ или неправъ Д. С. Мережковскій въ основныхъ тезисахъ своей платформы; посмотримъ, какъ онъ ее проводитъ.

Есть Богъ или нѣтъ? Бытіе Бога утверждается религіей; необходимость религіи выводится изъ безсмыслія жизни, обрываемой смертью; религія есть выводъ изъ безумія, въ которое впадаетъ сознательный человѣкъ; апелляція къ цѣлесообразности есть переходъ къ религіи. Выдвинувъ проблему цѣлесообразности, Д. С. Мережковскій неизбѣжно подводитъ самой постановкой вопроса подъ религію фундаментъ гносеологическихъ доказательствъ; гносеологическая проблема и есть проблема телеологическая. Но прежде, нежели рѣшить эту проблему въ направленіи къ обоснованію внутренне-реальной телеологіи, необходимо исчерпать методъ формально-гносеологическій; современная теорія знанія еще не подошла къ данной проблемѣ; и доводы разума въ пользу бытія Божія еще пока вполнѣ недостаточны. Д. С. Мережковскій принимаетъ ихъ вполнѣ. И потому-то онъ недостаточно убѣдителенъ (повторяю съ формально-логической точки зрѣнія), когда обрушивается на ложные выходы къ религіи: 1) искусство, какъ религія, 2) наука, какъ религія, 3) родъ, какъ религія, 4) общественность, какъ религія.

Творчество для него живо, пока символы имѣютъ религіозный смыслъ: смыслъ для разума, для сердца, для воли? Если творчество должно сопровождаться разумными примѣчаніями, то оно перестаетъ быть для сердца религіознымъ; если же оно религіозно для сердца, то переживаемая религіозная реальность не носитъ болѣе объективнаго характера, нежели религіозно переживаемая эстетическая цѣнность.

Созерцаніе научное устанавливаетъ вѣчность матеріи по Мережковскому и преходящее значеніе отдѣльной личности, но такое установленіе методологично, и всякій серьезный ученый понимаетъ это.

Что же касается религіи рода, то она носитъ столь же условный характеръ, сколь условна въ теоріи знанія всякая трансцендентная реальность; и пока необходимость такой реальности далеко недоказуема законами разума, религія рода для разума столь же допустима, сколь и религія богочеловѣчества и т. д.

Но Д. С. Мережковскій, поспѣшивъ съ утвержденіемъ необходимости религіи съ точки зрѣнія законовъ разума, объявляетъ европейскую культуру, принимающую лишь „условныя" формы религіи, деревомъ съ сухими корнями; и далѣе: онъ грозитъ культурѣ буддизмомъ и нигилизмомъ. Но доказательство необходимости религіи изъ страха передъ „практическими" выводами культуры не есть гносеологическое доказательство, дающее разуму хотя формальное, но безусловное оправданіе религіи.

Вотъ, гдѣ основная ошибка „пролегоменъ" Мережковскаго; апеллируя къ разуму, онъ вовсе обошелъ гносеологическую проблему и потому-то дальнѣйшій переходъ отъ религіи къ христіанству, къ религіи Троицы, діалектиченъ и только діалектиченъ; послѣ „Критики Чистаго Разума" мы отрицаемъ эмансипацію діалектики отъ аналитики. Въ сущности онъ прибѣгаетъ къ діалектикѣ Шеллинга и Гегеля; современная философія точно указала ошибки этихъ мыслителей, намѣтивъ иной, еще не проложенный, тернистый, хотя и возможный выходъ къ религіи; на этомъ пути должны базировать пролегомены ко всякой религіи, и Д. С. Мережковскій въ своемъ стремленіи къ доводамъ разума въ пользу религіи вовсе не достигаетъ цѣли. Мы лично не возстаемъ вовсе противъ стремленія уважаемаго писателя; мы указываемъ на безплодность выбраннаго пути обоснованія въ статьяхъ „Мечъ" и „Религія и революція". Смѣсь діалектики съ удивительнымъ психологическимъ анализомъ объективно не оправдываетъ религіозную проблему; блестящія сравненія, аналогіи, ссылки на исторію и общественность лишь, видимо, діалектически

приближаютъ запросы сердца къ запросамъ разума; отсутствіе прямой связи между психологически данной сознанію онтологіей и гносеологической данностью превращаютъ quasi-философское обоснованіе христіанства въ эстетическое; религія эстетики все же остается эстетической религіей. Мережковскій здѣсь заражаетъ, гипнотизируетъ, но не убѣждаетъ; зачѣмъ пытается онъ убѣждать?

Особенно досадно превратное употребленіе Мережковскимъ термина „ноуменальный“, „ноуменъ“; „міръ ноуменальный“, въ точномъ смыслѣ этого слова (по Канту), есть міръ мыслимый, а не міръ существующій. Досадно также выраженіе „законы чистаго разума“, вмѣсто „идеи“; „законъ“ относимъ только къ опыту. Отсутствіе противорѣчія между закономъ разума и физическимъ воскресеніемъ у Мережковскаго основано на произвольномъ смѣшеніи терминовъ: „физическій міръ“, управляемый законами, продиктованными разсуждающимъ знаніемъ, и „идея“—несоизмѣримы; идея ни нарушаетъ, ни исполняетъ „законовъ“, ибо область ея примѣненія иная.

Насколько логически парадоксальны „пролегомены“ Мережковскаго, настолько они діалектически интересны по разработкѣ (впрочемъ, не новы и во всякомъ случаѣ художественно слабѣе всѣхъ прежнихъ статей писателя). Но центромъ книги является изумительное изслѣдованіе о св. Серафимѣ Саровскомъ, гдѣ вскрыты и разобраны грѣхи историческаго православія. Страницы, посвященныя Серафиму, возвышаются до пламенныхъ главъ, посвященныхъ Толстому и Достоевскому. „Послѣдній святой“—цѣнный вкладъ въ исторію русской критики, искупающій дефекты все же нѣсколько вялыхъ діалектическихъ упражненій нашего любимаго писателя.

1908.

ГИППІУСЪ.

АЛЫЙ МЕЧЪ.

Среди истинно культурныхъ художниковъ имя З. Н. Гиппіусъ занимаетъ видное мѣсто. Изъ писательницъ-женщинъ она одна вооружена всѣмъ, что составляетъ основу и мощь утонченной культуры. Въ этомъ ея незыблемое значеніе.

Есть два типа писателей. Вглядываясь въ окружающее, одни стараются прочитать несказуемый сказъ дѣйствительности, разгадываютъ загадки, загаданныя жизнью. Этимъ съ одной стороны они отвлекаются отъ жизни, въ которой ничто не разгадано; съ другой стороны они стремятся перешагнуть за порогъ литературы, потому что литература для нихъ только снимокъ съ Тайны, Которую они разглядѣли въ окружающемъ. Средствами литературы пользуются они, чтобъ указать путь, и лезвіями мысли разрѣшаютъ они кружево жизненныхъ загадокъ. Но путь этотъ часто не простирается за предѣлы литературы, разрѣшеніе загадокъ остается не дѣйствительнымъ, а мысленнымъ. Опасность, грозящая имъ,—въ томъ, что часто жизнь превращается для нихъ въ большой фоліантъ именно въ тотъ моментъ, когда они полагаютъ, что разгадали ея тайный шифръ. Выступая, какъ проповѣдники, они выглядятъ только библіотекарями старинныхъ библіотекъ, у которыхъ умъ заходитъ за разумъ. Все же эти писатели—символисты; только символы очерчиваютъ они при помощи схемъ и нормативныхъ правилъ. Имъ безстрашно можно позволить себѣ увлеченіе тенденціей. Значеніе тенденціозной литературы только въ томъ, что у истиннаго писателя, какъ бы предвзято и настойчиво онъ ни провозглашалъ тенденцію, есть постоянная связь между тенденціей и символомъ, который она отображаетъ. Въ этомъ постоянномъ взаимодѣйствіи между сим-

волом и тенденціей все жизненное право на проповѣдь писателя этого типа, независимо отъ того, окруженъ ли онъ толпой, или по словамъ буддійской мудрости „онъ грядетъ одиноко, подобно носорогу“.

Писатели другого типа не стремятся расширить литературу проповѣдью. Они не находятъ тенденціозныхъ моделей къ переживаніямъ символа. Живутъ дыханьемъ Тайны. И о томъ, чѣмъ надышались они — настоемъ неба, вѣтерка, словъ невнятныхъ, пропитаны ихъ ароматныя страницы. Не убѣждая, они побѣждаютъ; открываютъ, не указывая; не зная, учатъ. Если писатели проповѣдующіе мужественны, эти—женственны; если тѣ—непроизвольные теисты, всегда пантеисты—эти. Если тѣ тайно тяготѣютъ къ эллинско-еврейской, христіанской культурѣ, эти—буддисты, конфуціане или ведантисты. Намъ не важно, какими словами характеризуютъ себя писатели; эти слова ихъ о себѣ нужны, важны, интересны намъ не сами по себѣ, а какъ рамка съ большимъ или меньшимъ вкусомъ, обрамляющая главное въ нихъ. Есть множество примѣровъ, когда писатели всю жизнь лгали о себѣ, воспѣвая разсудкомъ, какъ разъ противоположное тому, о чемъ пѣла ихъ душа, исключительно кокетства ради.

Только глубочайшимъ геніямъ въ немногіе моменты творчества удавалось гармонично соединить оба русла литературы. Писателямъ же, лишеннымъ геніальности, какъ бы ни былъ великъ ихъ талантъ, попытка соединить малосоединимое всегда приноситъ ущербъ. Вотъ почему не въ принципѣ, а на практикѣ всегда приходится сожалѣть, когда мудрецъ хочетъ остаться чистымъ художникомъ, или когда художникъ ударяется въ проповѣдь.

Всѣ эти размышленія невольно приходятъ въ голову, когда пристально вчитаешься въ разбираемую книгу.

Въ творчествѣ З. Н. Гиппіусъ мыслитель явно не соединенъ съ художникомъ. Она то возбуждаетъ наше сознаніе, ставитъ передъ нами ребромъ сложнѣйшія антиноміи жизни, и когда мы всецѣло отдаемся очарованію ея ума и проницательности, намъ вдругъ непріятно рѣжетъ слухъ пряность стиля, столь идущая напримѣръ чистому художнику слова, для котораго изысканность—святая простота, подвигъ, мо-

литва и воздыханіе о Тайнѣ. Есть красота формы въ З. Н. Гиппіусъ. Иногда, выступая на первый планъ, какъ серебряный мѣсяцъ изъ-за облака мысли, нѣжитъ и томитъ, и грѣетъ серебряная красота ея молитвъ, но тамъ опять назойливымъ утесомъ выступитъ схема, нравоученіе. Мигъ, и улетѣло очарованіе, улетѣло... Перестроивъ себя на новый ладъ, опять начинаешь понимать, что и схема ея—не схема, а façon de parler о несказанномъ, что здѣсь то же небо, и та же тайна, но по иному. И вновь врѣзывается иная тональность безъ достаточно мягкаго перехода въ едва найденную гармонію, чтобъ нарушить ее. И такъ все время.

Наконецъ, достаточно освоившись съ главнымъ недостаткомъ произведеній З. Н. Гиппіусъ, понимаешь, что рѣзкая смѣна тональностей въ творчествѣ ея—своего рода методъ, и какъ всякій методъ онъ имѣетъ свое относительное оправданіе. Гармонія въ ея творчествѣ есть гармонія, построенная на закономѣрности въ смѣнѣ диссонансовъ. Это правда приличный выходъ изъ неумѣнья соединить цѣльно два противоположные методы творчества—но только приличный, указывающій на умъ, вкусъ и изысканность разбираемой писательницы, сумѣвшей найти оригинальный выходъ тамъ, гдѣ собственно выхода ей не полагается. Мы оцѣниваемъ вполнѣ ея пріемъ. Диссонирующія ноты, отсутствіе цѣльности, все тонкое и хрупкое начинаетъ насъ прельщать, какъ прельщаетъ насъ музыка Скрябина, или какъ нравится намъ сейчасъ Рамо (который для насъ совсѣмъ не то, что для современниковъ его), какъ предпочитаемъ мы капризно подчасъ запахъ полузасохшей сирени—сирени, только что распустившейся.

Если что цѣльно въ творчествѣ З. Н. Гиппіусъ—это ея умъ, вкусъ и культура: остальное—въ противорѣчіи, т. е. мудрецъ, призывающій насъ къ тому, что за предѣломъ литературы, насилуетъ художника въ ней, серьезность религіозныхъ призывовъ ея обезсиливаетъ художникъ. Но едва ли кто будетъ спорить, что въ мозаикѣ разнородныхъ, несведенныхъ къ единству элементовъ творчества З. Н. Гиппіусъ есть мѣста какъ удивительной красоты, такъ и мѣста, глубокія по религіозному прозрѣнію.

Четвертый сборникъ разсказовъ „Алый мечъ“, уступая въ художественной силѣ „Сумеркамъ духа“, опредѣленно и сильно окрашенъ проповѣдью христіанства и соборности. Только проповѣдь эта носитъ подчасъ „интимный, слишкомъ интимный“ характеръ, чтобы быть дѣйственной внѣ сферы малаго круга носвященныхъ въ „христіанскій“ жаргонъ автора. Это скорѣй интимные вздохи о соборной Истинѣ, чѣмъ указаніе на путь къ Истинѣ. Все же пасхальный звонъ, призывный и ясный, звучитъ задумчиво въ тихихъ рѣчахъ автора. Ловко и умѣло соединяетъ талантливая писательница сложнѣйшія недоумѣнія нашей культуры съ все разрѣшающей пасхальной заутреней. Умѣло и ловко вскрываетъ мертвенность ходячихъ взглядовъ на христіанство, увѣнчанныхъ распадающимися храмами, въ которыхъ не звучитъ намъ бархатный голосъ Тайны, сходящій съ неба голосъ,—отъ котораго „тигрой“ загорается небосклонъ. Но когда для усиленія христіанской тенденціи появляются всѣ эти миссіонеры, раскольники и даже студенты духовныхъ академій, вмѣстѣ съ Маріей Май (см. разсказъ „Suor Maria“), долженствующіе доказать неврастеническому идіоту, что существуетъ магическое Слово, все разрѣшающее, скучно и душно такъ становится на душѣ! Вѣдь дыханіе Тайны вѣдомо З. Н. Гиппіусъ: ручательствомъ тому—„Небесныя Слова“, гдѣ Тайной стыдливо овѣяно каждое слово. Зачѣмъ предавать тишину ходячими поученіями—вѣдь не для одной З. Н. Гиппіусъ воркуютъ бѣлые голуби Пришествія? Зачѣмъ эта Марія Май, играющая роль гувернантки при какомъ-то разслабленномъ полуидіотѣ, Андреѣ, къ которому писательница готова причислить всѣхъ, кто не согласенъ съ ея явными словами о сокровенномъ. Если З. Н. Гиппіусъ полагаетъ, что она нашла Слово, разрѣшающее Тайну, то или тутъ мы имѣемъ дѣло съ романтикой, а не съ дѣйствительностью, или же передъ нами невольно, едва замѣтный, а потому и весьма опасный уклонъ къ саръ-неладанству. Тайна, вокругъ которой вращаются герои автора, существуетъ не для одной только З. Н. Гиппіусъ. Для чего же, такъ сказать, въ кредитъ брать монополію на священнѣйшее достояніе всякаго, потому что всякій говорящій и не говорящій, сознающій и не сознающій, стремится все къ тому же.

Никто не знаетъ, у кого есть Слово и открыто ли Оно хоть кому-нибудь изъ насъ. Хочется вѣрить, что оно открыто или всѣмъ, или никому; а потому и тонъ наставницы не къ лицу автору, тѣмъ болѣе, что этотъ тонъ убиваетъ не одну страницу высокой красоты, чувство которой такъ развито въ почитаемой писательницѣ.

1906.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДНЕВНИКЪ (1899—1907).

Легкой критической рапирой, изящно-свистящей, вооруженъ Антонъ Крайній. Прекрасные рисуетъ рапира вензеля, шутливо посвистываетъ у носа противника, вызывая на нападеніе, а то злобно взвизгнетъ и расплачется гибкимъ блескомъ. Легкимъ свистомъ шелковистымъ раздразнитъ, и кажется— легко сразить такого противника, какъ Антонъ Крайній: о, не всегда его удастся сразить,—попробуйте: перейдите въ нападеніе; искусству фехтоваться не обучались критики россійскіе: большинство изъ нихъ искони дралось на кулачкахъ, ну, а иные, маркой выше, какъ тяжело вооруженные выступаютъ они на бой; пока-то соберутся! Непремѣнно пищаль пудовую потащутъ за собой, да и подставку для пищали прихватятъ: благородно, почтенно, традиціонно—но, Богъ, мой!—пока-то заряжаютъ они пищаль (десять печатныхъ страницъ!), пока то установятъ подставку (еще десять страницъ)!, пока на врага свою ручную наводятъ пушку (десять страницъ!), высѣкаютъ огонь (десять страницъ!) да выпалятъ (десять страницъ; итого пятьдесятъ),—двѣ-три строчки Антона Крайняго (шелковистый свистъ искристаго лезвія!) способны нанести серьезныя пораненія той или иной вооруженной маститости. А кулачниковъ критики россійской буквально рядами укладываетъ рапира Антона Крайняго. Не даромъ въ былые годы они устраивали облавы на изящнаго публициста.

Теперь собраны нѣкоторыя изъ статей его въ одномъ сборникѣ; и собраніе ихъ обнажаетъ въ публицистѣ уязвимое мѣсто: это—форсированная небрежность, съ которой раздѣлывается онъ съ рядомъ вопросовъ. Что, если бы вышелъ противникъ, обученный фехтованью? Побрызгали бы они зарницами блеска, стекающими съ лезвій, а потомъ противникъ бы предложилъ перейти къ эспадронамъ. Тяжелъ эспадронъ методологическаго изслѣдованія для изящной ручки нашей талантливой поэтессы, укрывающейся подъ псевдонимомъ Антона Крайняго! Что, если бы противникъ замахнулся эспадрономъ, перенеся вопросъ о свободѣ, или предопредѣленности творчества въ область анализа основныхъ понятій „свободы", „необходимости", „творчества", „искусства"? Бѣдный Антонъ Крайній, привыкшій къ небрежному отношенію къ противникамъ на основаніи прежнихъ схватокъ съ кулачниками да съ неуклюжими стрѣльцами изъ пищалей: тяжелый эспадронъ (слишкомъ тяжелый для изящной ручки, посвистывающей рапирой) выпалъ бы скоро изъ ея рукъ!

А противникъ бы наступалъ: „Вы строите свое нападеніе на рядѣ непродуманныхъ сужденій; вы не выдвигаете ни одного вопроса во всей его серьезности; между тѣмъ заключаете, что искусство индивидуальное устарѣло, будучи лишь переходомъ отъ низшей формы тенденціозности къ высшей. Ваши нападки справедливы, быть можетъ, если бы вы имѣли дѣло съ Емельяновымъ-Коханскимъ или съ Мачтетомъ, но передъ вами Брюсовъ. Не говорю уже о Гете: его-то куда прикажете вы дѣвать? Съ нимъ что подѣлаете? Антонъ Крайній, защищайтесь: гдѣ свистящій блескъ вашей рапиры? Эспадронъ неловко вихляется у васъ въ рукахъ". И противникъ бы наступалъ, а Антонъ Крайній отступалъ... „Вы утверждаете, что эстетическій индивидуализмъ сыгралъ свою роль, и оперируете произвольно съ понятіемъ, требующимъ методологической обработки; сложна проблема индивидуальности: есть индивидуальность психологическая, эмпирическая, метафизическая, общественная, религіозная. Каково же у васъ содержаніе понятія „индивидуальности"? Каковъ процессъ индивидуальнаго развитія и каковы нормы этого процесса? Или для васъ не существуютъ проблемы индивидуальности, поднимаемыя научно-

философскими дисциплинами? или вы зачеркиваете работы Гельмгольца, Фехнера, Фолькельта, Липпса, Оствальда, касающіяся искусства? Индивидуализмъ въ искусствѣ,—это вопросъ, требующій сложной разработки, спорный и темный, и не свистомъ вашей, хотя и прекрасной, но—увы!—слабой рапиры онъ разрѣшится, а союзомъ или войной методологическихъ крѣпостей, вооруженныхъ дальнобойными орудіями; посмотрѣлъ бы я, что предпримете, когда разорвется надъ вами хотя бы одна серьезная граната. И не мы вамъ отвѣтимъ: мы даму пощадимъ. Вы думали, что боретесь съ нами, съ индивидуалистами,—о, нѣтъ!—вы боролись не съ нами, а съ мальчишками изъ приготовительнаго класса, грозящими вамъ бумажной стрѣлой. Трахъ — эспадронъ выпалъ изъ рукъ; защищайтесь же, мы не воспользуемся вашею неловкостью".

„Вы обнаруживаете незнаніе терминовъ: когда говорите объ индивидуализмѣ, то подъ нимъ разумѣете соллипсизмъ. Что вы требуете отъ современнаго искусства, вы его представитель? Неужели коллективнаго творчества христіанскихъ цѣнностей? И такъ на сложность методологическихъ вопросовъ обрушиваетесь вы Христомъ и Антихристомъ? Такъ оскопляете вы культуру, и не „скопцамъ" (ваше опредѣленіе декадентовъ) учить васъ тому, что культура многогранна".

„Ну, довольно сражаться на эспадронахъ: мы вѣдь не забываемъ, что имѣемъ дѣло съ дамой; мы не обрушимся на нее гносеологіей; возьмемте рапиру: давайте фехтоваться на равныхъ основаніяхъ. Итакъ, куда же у васъ дѣнутся Пушкинъ, Байронъ, Гете, Ницше? Или они—представители церковнаго искусства? Или они писали каноны? Трахъ—кончикъ рапиры сломался у васъ: еще рапиру!"

„Ну, Богъ съ вами: поговоримъ о декадентахъ-идеалистахъ, которыхъ вы окрестили когда-то собачками Гриньками, скопцами и другими въ высшей степени любезными опредѣленіями. Бѣдные индивидуалисты-декаденты: пока, игнорируя культуру, науку, искусство, вы трудились надъ созданіемъ небывалаго соборнаго искусства, которое должно вызвать въ насъ такое пріятное воспоминаніе (вспомните ваши недавнія статьи?), да скуки ради бранились собачкой Гринькой, индивидуалисты создавали произведенія, которыя навсегда оста-

нутся въ литературѣ русской, сидѣли надъ трактатами по исторіи искусства, культуры и теоріи познанія, попутно любуясь зигзагами безобидной для нихъ рапиры, и игнорируя, что рапира рисовала слово „скопцы“ по адресу ихъ; ахъ ваша бѣдная рапира, столь субъективная въ нападкахъ на индивидуалистовъ, столь индивидуальная въ своемъ „сверхъ-индивидуальномъ“ пророчествѣ! Опять она сломалась; еще рапиру“.

„З. Н. Гиппіусъ — „декадентская поэтесса“: г. А. Крайній, кто она, по вашему мнѣнію,—неправда ли „собачка Гринька“, „скопецъ“? Нѣтъ, ужъ, г. Крайній: позвольте намъ, индивидуалистамъ по существу или индивидуалистамъ по тактикѣ, дружно встать на ея защиту. Ахъ. г-нъ Крайній: маска слетѣла съ вашего лица: передъ нами уважаемая поэтесса. Что можетъ сдѣлать галантный кавалеръ, какъ не опустить рапиру; какъ не подставить грудь подъ удары изящной ручки!“

Вотъ, что сказалъ бы дѣйствительный противникъ и потомъ началъ бы безъ игры разбирать положеніе за положеніемъ Антона Крайняго. Мы не станемъ такъ поступать. Тяжба, затѣянная когда-то задорнымъ А. Крайнимъ съ декадентами — увы! — она рѣшена не въ его пользу; вмѣстѣ съ „отупительнымъ“ московскимъ декадентствомъ, съ „проникающимъ во всѣ двери“ („сразу проникнуть умѣешь во всѣ ты“) В. Брюсовымъ и „недокисшимъ“ А. Бѣлымъ, талантливый публицистъ награждалъ ударами своей рапиры петербургскій „сверхъ-индивидуализмъ“ — плоть отъ плоти чаяній Крайняго. А „тупительное“ декаденство „острѣе“ поняло мотивы остраго критика въ болѣзненно-„тупительномъ“ отношеніи его къ товарищамъ по перу. Эти товарищи — „скопцы, отъ чрева матерняго рожденные“ — оказались вдругъ нелишенными „чувства неоспоримаго, какъ знать, что я не одинъ въ мірѣ, но окруженъ мнѣ подобными“. А вотъ А. Крайній, насъ укорявшій въ отсутствіи чувства солидарности, совершилъ этотъ грѣхъ, перепечатавъ старыя возмутительныя слова, опровергнутыя очевидностью.

И не „недокисшему“ индивидуалисту Бѣлому указы-

вать за это „перезрѣвшему“ христіанскому сознанію Антона Крайняго.

И, если у Антона Крайняго есть честность мысли, не должна ли выпасть его рапира, такая изящная, такая легкая, когда обращаетъ онъ ее противъ насъ? Въ рукахъ капризнаго субъективизма рапира сверхъ-индивидуальной публицистики годна лишь для малограмотной оравы кулачниковъ, или для неуклюжаго стрѣльца изъ пищали.

1908.

ЧЕРНОЕ ПО БѢЛОМУ.

З. Н. Гиппіусъ выпустила пятую книгу разсказовъ. Начиная съ томика „Новые люди“ до разбираемой книги, талантъ ея рисуетъ ломаную линію. Мѣняется кругъ изображаемыхъ темъ, мѣняются и методы ея творчества. Часто и достоинства и недостатки ея произведеній зависятъ не только отъ таланта автора. З. Н. Гиппіусъ—самая талантливая изъ писательницъ-женщинъ. Кромѣ того: она — умнѣйшая среди современныхъ беллетристовъ. Ея тонкій капризный умъ какъ бы пронизываетъ фонъ собственнаго творчества. Ея умъ часто—препятствіе для нея. Въ этомъ отношеніи она—противоположность многимъ современнымъ талантамъ; въ то время, какъ эти таланты гибнутъ отъ недостатка ума, ей мѣшаетъ въ творчествѣ дойти до отмежеванныхъ ей граней именно излишнее развитіе интеллектуальности. Умъ давитъ въ ней художника. Темы, затрогиваемыя ею въ разсказахъ, слишкомъ серьезны, слишкомъ значительны; воплотимы ли онѣ вообще въ предѣлахъ ея формы? Быть можетъ, еслибъ развила она тотъ или другой разсказъ въ цѣлый романъ, тогда бы только сумѣла она высказаться вполнѣ; тогда, быть можетъ, не тяготились бы и мы. Есть художники, которые могутъ сказаться только на большихъ полотнахъ. Представьте себѣ

„Фаустъ и Маргариту“ Врубеля въ видѣ миніатюрнаго наброска: мы не имѣли бы геніальнаго произведенія этого художника. Можно ли воплотить тѣ глубокія мысли-переживанія, которыя пытается передать З. Н. Гиппіусъ, на 30 страничкахъ малаго формата въ разсказѣ „Двое—одинъ“? Вѣдь все тутъ непонятно намъ, туманно. Она подходитъ къ сложнѣйшимъ загадкамъ бытія какъ бы вскользь, бросаетъ случайный взглядъ и проходитъ мимо вовсе не оттого, что сама не понимаетъ, чего коснулась: просто ей тѣсно въ предѣлахъ разсказа и она поневолѣ должна подчинить его тенденціи, схемѣ. Такъ, разсказъ ея становится тенденціознымъ. Но здѣсь тенденціозность случайна: отъ недостатка мѣста и времени воплотить въ образы глубокую мысль. Съ ней происходитъ печальное недоразумѣніе: затрогиваемые вопросы все глубже и глубже, переживанія утонченнѣй и утонченнѣй. Сказываются въ ней всѣ черты художника-аналитика, въ родѣ Леонардо да Винчи. Но она не умѣетъ справиться съ своимъ собственнымъ ростомъ: растетъ зоркость зрѣнія, а намъ кажется, что пишетъ она хуже. Это оттого, что Гиппіусъ эпохи „Сумерокъ духа“ воплощалась въ небольшихъ разсказахъ. И эти разсказы запечатлѣлись въ такой яркой художественной формѣ! Съ тѣхъ поръ индивидуальность ея безмѣрно выросла: ей слишкомъ много нужно сказать. Съ безпечной лѣнью она только машетъ рукой, отдѣлывается коротенькими абзацами своей ненаписанной повѣсти, какъ бы снисходя до литературы. Оттого-то недосказанное давитъ читателя невоплощенной схемой: получается впечатлѣніе, что тенденціозность губитъ ея яркое дарованіе. Еще въ „Аломъ Мечѣ“ мы могли сомнѣваться, въ чемъ сила ея индивидуальности: въ проповѣди или въ художественной изобразительности. Намъ казалось, что она становится искренне-тенденціозна. Но вотъ передъ нами „Черное по бѣлому“. И мы видимъ, что ошиблись. Такіе разсказы, какъ „Сокатилъ“, „Вѣчная женскость“, „Не то“, ясно указываютъ, что эта тенденціозность вынужденная: проникновеніе въ глубину человѣческой личности у Гиппіусъ несоразмѣрно съ формой выраженія. Въ романѣ, въ трилогіи могла бы сказаться Гиппіусъ; почему не развиваетъ она

свои темы въ этихъ формахъ? Слишкомъ велики ея темы для разсказовъ и новеллъ. Тутъ все—наброски для одного произведенія, надъ которымъ должна потрудиться рука крупнаго мастера. Гиппіусъ предаетъ печати эти черновые наброски. Черновые наброски крупнаго произведенія искусства не всегда художественны сами по себѣ. И многіе разсказы З. Н. Гиппіусъ въ томикѣ „Черное по бѣлому" страдаютъ безкровностью: появляется видимость тенденціи. Въ ней чувствуется рука крупнаго художника; въ ней умъ и полеты большого таланта. А она, какъ будто нехотя, обращается къ литературѣ, наскоро записываетъ обрывки своей ненаписанной „трилогіи", вовсе не заботясь о томъ, что скажетъ читатель и художественный критикъ. И критикъ, глубоко цѣня умъ и талантъ З. Н. Гиппіусъ глубоко вѣря, на что она способна, какъ художникъ, все же принужденъ отмѣтить значительные недостатки ея разсказовъ: сухость, тенденціозность и нѣкоторую безжизненность. Нѣтъ, пусть лучше въ предѣлахъ разсказа она воспользуется болѣе скромными темами, а Васюту настоящаго, „котораго можно было бы любить — и котораго по настоящему — никогда не было", оставитъ для того ненаписаннаго произведенія, которое ей одной надлежитъ создать и которое создать она—можетъ.

Мы твердо вѣримъ, что З. Н. Гиппіусъ, наконецъ, снизойдетъ до литературы, мимо которой она все проходитъ.

1903.

БРЮСОВЪ.

ПОЭТЪ МРАМОРА И БРОНЗЫ.

Куда дѣваться отъ модернизма? Всѣ стали декадентами. Сколько появилось блѣдныхъ, измученныхъ лицъ! Пойдите въ театръ: блѣдные юноши, блѣдныя стилизованныя головки. Прежде, бывало, достаточно сказать: „духъ музыки"—и всѣ хохочутъ. Будучи студентомъ, лѣтъ шесть тому назадъ, я читалъ въ университетѣ рефератъ. При словѣ „Ницше" двѣ трети аудиторіи такъ весело ухмыльнулись. Не такъ давно мнѣ приходилось публично выслушать упрекъ отъ студента петровца, что я держусь за дѣленіе искусства на формы, тогда какъ всѣмъ извѣстно, что все—только музыка. Другой оппонентъ добавилъ, что и въ живописи дѣло обстоитъ такъ же: все—„голубая роза".

Недавно читался рефератъ, гдѣ доказывалось, что Вагнеръ превзошелъ Бетховена, Штраусъ—Вагнера, Дебюсси—Штрауса, Ребиковъ — Дебюсси, Архангельскій (кто это?) — Ребикова. Поговариваютъ, что отыскался геній, исполняющій симфоніи на „гребенкахъ".

Разсказываютъ объ одномъ лекторѣ, который въ доказательство правоты своихъ взглядовъ на контрапунктъ, повернулся спиной къ роялю и сталъ играть фалдами фрака. Публика наградила лектора аплодисментами.

Куда дѣваться отъ модернизма? Всѣ стали декадентами.

Вагнеръ, Ницше, Рэми де Гурмонъ,—все меркнетъ передъ студентомъ-петровцемъ, провозглашающимъ въ аудиторіи Политехническаго музея, что искусства уже нѣтъ, и что формы миновали.

Это-ли не эстетическій нигилизмъ? Нѣтъ, я лучше останусь съ Писаревымъ, чѣмъ со студентомъ-петровцемъ. И по-

тому-то съ такимъ мучительнымъ подозрѣніемъ начинаешь относиться ко всѣмъ новаторамъ-добровольцамъ. Въ всякомъ движеніи, разъ оно начинаетъ оказывать вліяніе, вслѣдъ за смѣлыми экскурсіями впередъ наступаетъ пора организаціонной работы. Это случается въ тотъ моментъ, когда къ движенію притекаетъ „черная сотня". Черная сотня есть и у правыхъ, и у лѣвыхъ. Она въ свое время начинаетъ вопить: „бей жидовъ" или „вѣшай буржуевъ".

Что намъ дѣлать, когда вдохновляемые новымъ искусствомъ модернистическіе хулиганы готовы растерзать не только Пушкина, Гете, Шекспира и Данте, но и насъ, если мы поднимемъ голосъ въ защиту этихъ реакціонеровъ искусства.

Что, если студентъ-петровецъ призоветъ своихъ товарищей по убѣжденію и устроитъ митингъ исповѣдниковъ „духа музыки"? Что, если выработаютъ они резолюцію объ активномъ сопротивленіи формамъ искусства и пойдутъ по музеямъ сокрушать статуи или вырѣзывать ленты изъ картинъ Врубеля? Или провозгласятъ музыкальный строй общественной жизни, съ превращеніемъ Думы въ оркестру. И вмѣсто Муромцева, Головина или даже Хомякова будутъ агитировать за выборы въ предсѣдатели... Георгія Чулкова? Воображаемъ себѣ Думу, въ которой представители партій, вмѣсто рѣчей должны распѣвать аріи; вообразимъ Думу, въ которой, вмѣсто голосованія, увѣнчанные вѣнками изъ розъ депутаты начнутъ плясать вокругъ статуи Діониса, предводительствуемые хорегомъ В. И. Ивановымъ?

И вотъ потому-то среди всеобщей сумятицы и полуграмотныхъ криковъ все съ большей и большей любовью останавливаешься на немногихъ именахъ, въ которыхъ служеніе „новому" есть вмѣстѣ съ тѣмъ служеніе вѣчному. Идеалъ художника всѣхъ временъ — быть не только вдохновителемъ, но и законодателемъ вкусовъ. И величайшіе художники соединяли въ себѣ творчество съ эрудиціей, вдохновеніе съ знаніемъ техники. Что дѣлать съ тѣмъ, что первая фаланга русскихъ символистовъ (Бальмонтъ, Мережковскій, Брюсовъ) состояла изъ образованнѣйшихъ людей своего времени? А среди новѣйшихъ представителей сверхъ-символизма не удивительно встрѣтить совершеннѣйшихъ невѣждъ.

„Совершеннѣйшій невѣжда" начинаетъ наглѣть: часто онъ поднимаетъ свой варварскій томагавкъ надъ культурными цѣнностями и летитъ все дальше, все дальше отъ Ницше, Верхарна, Ибсена, Мережковскаго, Брюсова — все дальше, все дальше... вспять.

Неужели не видятъ въ этомъ слишкомъ носпѣшномъ преодолѣніи новыхъ цѣнностей, въ этомъ выпускѣ векселей на громадную сумму стремительнаго бѣгства въ даль и въ глубь... первобытнаго варварства? И потому-то всѣ тѣ, для кого новыя исканія не звукъ пустой, должны сплотиться вокругъ немногихъ испытанныхъ кормчихъ движенія, и, видя безтолковое бѣгство полуграмотныхъ добровольцевъ модернизма, властно сказать: „Ни съ мѣста: кто не съ нами, тотъ противъ насъ".

Еще недавно многимъ казалось, что волна убійствъ и экспропріацій есть предвѣстіе новой вспышки революціоннаго движенія въ Россіи. Заговорили о томъ, что соціалъ-демократія отжила свое время, что рабочіе переходятъ въ синдикализмъ и анархизмъ. Но это было началомъ „срыва" движенія.

То же и въ современномъ искусствѣ. Я положительно предсказываю, что такъ называемый символизмъ, разсасываемый широкой массой, — пройдетъ немного дней, — утонетъ въ „знаньевской" литературѣ: тогда лопнутъ всѣ эти дутые болотные пузыри „сверхъ-символическаго" модернизма, провалится народный символизмъ, миѳотворчество и пр., и пр.: мы, воображающіе, что летимъ на всѣхъ парахъ къ золотымъ горизонтамъ будущаго, сонно зѣвнемъ, спокойно завалясь надъ стоячимъ болотомъ грядущей литературы русской.

И потому-то дорога намъ небольшая горсть дѣйствительныхъ новаторовъ: они выдержали на себѣ всю тяжесть глумленія въ эпоху, когда модернизмъ высмѣивала вся Россія; они не увлеклись дутымъ успѣхомъ современнаго модернизма и отъ времени до времени укоризненно качаютъ головой на выходки скороспѣлыхъ скакуновъ, вызывая несправедливые упреки въ „академизмѣ". Еще не много лѣтъ — и пройдетъ мода, и разсѣется туманъ скороспѣлыхъ исканій, и бывшіе новаторы (теперь увѣнчанные академики) опять останутся одни и будутъ продолжать свою упорную работу.

Черезъ голову современниковъ, черезъ голову новоявленныхъ хвастуновъ и скакуновъ модернизма передадутъ они свои творческія исканія тѣмъ дѣйствительно **новымъ**, голоса которыхъ еще не раздаются среди насъ. Они могутъ сказать словами Заратустры окружающимъ провокаторамъ духа, всегда льстиво подходящимъ къ нимъ съ Іудинымъ лобызаніемъ, а потомъ неизмѣнно предающимъ за 30 сребрениковъ легкаго успѣха: „**Вы еще не мои дѣйствительные послѣдователи**".

Когда я вспоминаю образъ В. Брюсова, этотъ образъ неизмѣнно предстаетъ мнѣ со сложенными руками. Застывшій, серьезный, строгій, стоитъ одиноко Валерій Брюсовъ среди современной пляски декаданса. Онъ, вынесшій на себѣ всю тяжесть проповѣди символизма среди **непосвященныхъ**, онъ выноситъ теперь и весь позоръ эпигонства, чтобы спокойно пронести свой огонь въ лучшее будущее. И когда подвертывается къ нему какой-нибудь изъ мелкихъ бѣсенятъ символизма,—сколько презрѣнія и боли сквозитъ въ его безукоризненной сухости! Такъ и кажется, что онъ говоритъ двумъ третямъ своихъ послѣдователей, когда неопытными руками они касаются дорогихъ ему святынь: „Руки прочь".

Всѣ эти мысли невольно возбуждаетъ первый томъ собранія его стихотвореній: „**Пути и перепутья**". Здѣсь находимъ мы то, къ чему только еще подходятъ иные изъ модернистовъ, но что давно пережилъ, преодолѣлъ и осозналъ онъ.

То, за что теперь вѣнчаютъ лаврами, возбудило когда-то хохотъ и негодованіе. Двѣ—три юношескія дерзости, двѣ—три рискованныхъ строчки, и въ результатѣ пять лѣтъ неостроумныхъ издѣвательствъ критики надъ талантливѣйшимъ поэтомъ нашихъ дней. И вотъ теперь, когда никто не станетъ оспоривать исключительной величины поэта Брюсова, когда онъ далъ намъ двѣ книги изумительныхъ свершеній „Urbi et orbi" и „Вѣнокъ",—теперь съ особеннымъ интересомъ окидываемъ мы первый періодъ его поэтической дѣятельности: мы встрѣчаемъ здѣсь того же Валерія Брюсова.

Мы начинаемъ совершенно ясно понимать, что никогда Брюсовъ не измѣнялся: онъ все тотъ же Брюсовъ въ „Ше-

деврахъ", что и въ „Вѣнкѣ". Онъ только проводилъ свое творчество сквозь строй все новыхъ и новыхъ техническихъ завоеваній. Онъ только отдѣлывалъ свой творческій матеріалъ; и этотъ матеріалъ — всегда мраморъ. Отъ первыхъ юношескихъ стихотвореній „Путей и Перепутій" до изумительной поэмы „**Царю сѣвернаго полюса**" тѣхъ же „Путей", и далѣе: отъ этой поэмы до отчетливо изваянныхъ, какъ мраморныя статуи, стихотвореній „Urbi et orbi", до изощренной, какъ мраморное кружево, рѣзьбы „Вѣнка" — все тотъ же передъ нами Валерій Брюсовъ — поэтъ хаоса, философъ мгновенія, сочетавшій нужные ему элементы творчества Тютчева, Пушкина, Баратынскаго и Верхарна, преломившій ихъ творчество въ своей индивидуальности. И какъ-то по-новому отображаются эти поэты въ В. Брюсовѣ. И въ новыхъ творческихъ достиженіяхъ его узнаемъ мы все тотъ же путь, по которому шли всѣ поэты къ вѣчнымъ цѣнностямъ. Брюсовъ дѣйствительно новъ: но какъ онъ несовремененъ! До какой степени стоитъ одиноко въ толпѣ современныхъ модернистовъ! Они заимствовали у него все, что могли заимствовать: онъ проанализировалъ стихъ, разложилъ его на составныя части, вдохнулъ жизнь въ слова, даже въ знаки препинанія, а они воспользовались его работой, одѣлись въ его одѣяніе и все-таки ни на іоту не приблизились къ Брюсову, потому что своеобразные законы брюсовскаго стиха только у Брюсова живутъ: послѣдователи Брюсова часто слишкомъ рахитичны, чтобы облечься въ доспѣхи его формы. Они проваливаются въ форму, какъ провалился бы неврастеникъ XX вѣка въ желѣзномъ панцырѣ средневѣковаго рыцаря. И неврастеники, испытавъ неудачу на Брюсовѣ, бѣгутъ прочь отъ его формы и даже клевещутъ на него, что онъ — „академикъ", „парнассистъ". Да, рыцарскій мечъ, можетъ быть, не по рукамъ современникамъ; оттого-то они поскорѣй стараются его прибрать въ музей. Этимъ мечомъ высѣкаетъ Валерій Брюсовъ свои образы на мраморѣ и на бронзѣ. Убійственной техникой — своимъ желѣзнымъ мечомъ — жонглируетъ Брюсовъ легко и свободно. Онъ — господинъ своей техники. Онъ — выраженіе того огня, который заставляетъ его играть съ невѣроятными техническими трудностями.

Пробѣгая рядъ юношескихъ стихотвореній поэта, мы узнаемъ въ неоконченныхъ массивахъ его творчества, какую бурю переживаній пришлось ему подчинить гармоніи и законченности. Такая живая (немертвая) законченность, показатель его силы. Валерій Брюсовъ, поэтъ хаоса и безформенности, закрылъ свою проповѣдь желѣзнымъ щитомъ формы, и объ этотъ щитъ безсильно разобьются модернистическія волны поэтовъ, пока не придутъ къ Брюсову его дѣйствительные ученики. Ихъ еще нѣтъ, но они будутъ. Брюсовъ одинаково противопоставленъ недавнему прошлому современности и близкому будущему. Онъ глядитъ одновременно и въ далекое будущее, потому что онъ единственный среди насъ, кто принадлежитъ вѣчности.

Все это хочется сказать при выходѣ перваго тома „Путей и Перепутій“. Здѣсь собраны стихотворенія поэта, напечатанныя въ періодъ непризнанія его таланта.

Вчитайтесь теперь въ эти стихи,—и вы получите большее, чѣмъ могутъ васъ одарить почти всѣ современные русскіе поэты.

1907.

„ОГНЕННЫЙ АНГЕЛЪ“.

„Огненный Ангелъ“ останется навсегда образцомъ высокой литературы для небольшого круга истинныхъ цѣнителей изящнаго; „Огненный Ангелъ“—избранная книга для людей, умѣющихъ мыслить образами исторіи; исторія—объектъ художественнаго творчества; и только немногіе умѣютъ вводить историческіе образы въ поле своего творчества.

Исторія для Валерія Брюсова не является матеріаломъ для эффектныхъ сценъ; она вся для него въ мелочахъ; но эти мелочи умѣетъ онъ освѣтить неуловимой прелестью своего творчества. Валерій Брюсовъ здѣсь сдѣлалъ все, чтобы книга его была проста; творчество его выглядитъ скромной, одѣтой

въ черное платье, дѣвушкой съ гладкой прической, но съ дорогой камеей на груди; нѣтъ въ „Огненномъ Ангелѣ“ ничего кричащаго, рѣзкаго; есть даже порой „святая скука“, какой вѣетъ на насъ, когда мы читаемъ повѣсти Вальтеръ Скотта; и я благодарю автора за растянутость: за то, что своимъ спокойнымъ тономъ онъ отвлекаетъ меня отъ фабулы, описывая бытъ, мелочи этого быта; широкой волной течетъ передо мной рѣка прошлаго, и въ медленномъ теченіи этой рѣки отражается кроткій ликъ его Музы—дѣвушки съ гладкой прической. Нѣтъ здѣсь кричащихъ перьевъ модернистическаго демимонда; нѣтъ косметики выкриковъ, и страшныхъ псевдо-символическихъ зубовныхъ скрежетовъ; нѣтъ здѣсь шелестящихъ шелковъ импрессіонизма, ни брыжжущихъ въ носъ дешевыхъ духовъ современныхъ словечекъ, то-есть, всего того, чѣмъ живъ модернизмъ; несовременепъ, въ высшей степени несовременепъ Валерій Брюсовъ въ своемъ романѣ. Но за это-то и оцѣнятъ его подлинные любители изящной словесности.

Исторія говоритъ съ нами: Брюсова мы не видимъ; но въ этомъ умѣніи стушеваться высокое изящество того, кто въ нужное время говорилъ своимъ языкомъ; вѣдь теперь языкъ его присвоили всѣ; десятки новоявленныхъ брюсовцевъ черпаютъ свой словарь изъ его словаря.

Въ „Огненномъ Ангелѣ“ Брюсовъ, тѣмъ не менѣе. оригиналенъ; опытной рукой воскрешаетъ онъ исторію; и мы начинаемъ любить, понимать его дѣтище—исторію кельнской жизни 1534 года; будь здѣсь модернистическія перья, мы не увидѣли бы старинную жизнь Кёльна, которую душой полюбилъ Брюсовъ; эта жизнь отражается въ зеркалѣ его души:

Помню вечеръ, помню лѣто,
Рейна полныя струи,
Надъ померкшимъ старымъ Кельномъ
Золотые нимбы свѣта...

И далѣе:

Гдѣ-то пѣли, гдѣ-то пѣли
Пѣсню милой старины.
Звуки, вѣтромъ тиховѣйнымъ
Донесенные, слабѣли
И сливались, тамъ, надъ Рейномъ,
Съ робкимъ ропотомъ волны.

Мы любили! Мы забыли,
Это вѣчность или часъ!
Мы тонули въ сладкой тайнѣ,
Намъ казалось: мы не жили,
Но когда-то Heinrich Heine
Въ стройныхъ строфахъ пѣлъ про насъ!

Я привожу нарочно это стихотвореніе Брюсова, чтобы яснѣе выразить свою мысль; какъ перекликается пѣсня Брюсова съ пѣсней Шумана на слова Рейнике; я хочу сказать, что настроеніе музыки Шумана и словъ Брюсова изъ одного корня—романтизма.

Съ эпохи „Вѣнка“ въ Брюсовѣ все слышнѣй пѣснь романтизма; и „Огненный Ангелъ“—порожденіе этой пѣсни; золотымъ сіяньемъ романтизма окрашенъ для Брюсова Кельнъ; эпоха, эрудиція, стремленіе возсоздать бытъ стараго Кельна—только симптомы романтической волны въ творчествѣ Брюсова; и потому-то не утомляютъ въ романѣ тысячи отступленій, и потому-то не останавливаемся мы на длиннотахъ, на нѣкоторомъ схематизмѣ фабулы; не въ фабулѣ,—не въ документальной точности плѣняющая насъ нота „Огненнаго Ангела“, а въ звукахъ, которые

... вѣтромъ тиховѣйнымъ
Донесенные, слабѣли,
И сливались, тамъ, надъ Рейномъ,
Съ робкимъ ропотомъ волны.

Эти звуки—звуки „милой старины“; вотъ эти-то звуки своей души стыдливо прячетъ Брюсовъ подъ исторической аммуниціей, въ которой онъ выступаетъ передъ нами; но плѣнительно отражаютъ душу Брюсова „Рейна тихія струи“; но плѣнительно сіяютъ на исторической аммуниціи „золотые нимбы свѣта“.

Эти тихіе звуки — ихъ забыли; они не слышны на базарѣ псевдо-символическихъ зубовныхъ скрежетовъ; тяжелогрохотный модернистъ, тяжелогрохотно загрохотавшій брюсовскимъ стихомъ, сѣлъ верхомъ на символическаго коня; тяжелогрохотный скакунъ символизма тяжело грохочетъ; и не лицамъ, покинувшимъ келью творчества, подъ стыдливой маской исторіи разслушать „пѣсню милой старины“: въ демимондѣ вѣдь все просто; ежели ты пролагаешь новые пути,

такъ греми, труби и взывай; коли хочешь щеголять въ импрессіонистическомъ шелку, такъ шелести имъ на всю русскую литературу, коли у тебя нѣтъ словъ о „провалахъ, безднахъ и прочемъ многомъ“, такъ ты и не символистъ.

Гдѣ-же демимонду понять „Огненнаго Ангела“!

Неспроста вернулся Брюсовъ къ пѣснямъ о „милой старинѣ“; изъ старины онъ вызвалъ образъ Агриппы; онъ вводитъ насъ въ атмосферу того освободительнаго движенія въ мистикѣ, которое въ лицѣ Агриппы и Парацельса, учениковъ Тритгейма, породило, быть можетъ, интереснѣйшее теченіе; теченіе это, правда, погасло въ Іоаннѣ Вейерѣ, но оно продолжалось въ ученикахъ Парацельса—Боденштейнѣ, Кунратѣ, ванъ-Гельмонтѣ и другихъ до начала XIX столѣтія; теченіе это, быть можетъ, и теперь живо, и по-новому воскресаетъ въ современности; то, о чемъ заговариваетъ Стриндбергъ, стыдливо встаетъ въ образахъ Брюсова, намѣренно завуаленныхъ „археологической пылью“; нужно быть глухимъ и слѣпымъ по отношенію къ завѣтнѣйшимъ устремленіямъ символизма, чтобы не видѣть въ образахъ „милой старины“, вызванныхъ Брюсовымъ, самой жгучей современности; Брюсовъ не остался на символической толкучкѣ; и толкучка рѣшила, что Брюсовъ устарѣлъ; но вчитайтесь въ Брюсова, разглядите героевъ его романа,—и вы увидите, что они символы, быть можетъ, близкаго будущаго, о которомъ и не подозрѣваетъ толкучка.

„Огненный Ангелъ“ — произведеніе извнѣ историческое („звуки милой старины“), изнутри же оккультное. Фабула, такъ неожиданно, даже механически оборванная, есть разсказъ о томъ, о чемъ нельзя говорить, не закрываясь исторіей.

Брюсовъ является въ своемъ романѣ то скептикомъ, то, наоборотъ, суевѣрно вѣрующимъ оккультистомъ; изъ-подъ маски Локка и Юма выглядываетъ лицо Агриппы; но едва вы повѣрите въ это лицо, оно становится маской; изъ-подъ маски надъ вами уже смѣется ученикъ англійской психологіи; и такъ далѣе, и такъ далѣе. Но въ этой игрѣ съ читателемъ мы усматриваемъ вовсе не хитрость...

Впрочемъ, не будемъ распространяться: все это демимонду останется до конца непонятнымъ; демимондъ увлекается тяжелогрохотнымъ грохотомъ символическихъ эпигоновъ и міровымъ разумомъ, стоящимъ на сценѣ съ бутафорскимъ мечомъ въ рукѣ.

1909.

. БЛОКЪ.

„НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ“.

Блокъ—одинъ изъ виднѣйшихъ современныхъ русскихъ поэтовъ. Поклонники могутъ его восхвалять. Враги—бранить. Вѣрно одно: съ нимъ необходимо считаться. Рядомъ съ именами Мережковскаго, Бальмонта, Брюсова, Гиппіусъ и Сологуба въ поэзіи мы неизмѣнно присоединяемъ теперь имя Александра Блока. Первый сборникъ стиховъ поэта появился только въ 1905 году. Тѣмъ не менѣе есть уже школа Блока. Недавно хлынула на насъ волна бальмонтистовъ. Большинство молодыхъ подражаетъ нынѣ Валерію Брюсову. Тѣмъ не менѣе есть у насъ и „блокисты“.

Критика часто выводитъ русскій символизмъ изъ французскаго. Это ошибочно. Русскій символизмъ и глубже, и почвеннѣе. Виднѣйшіе его представители кровно связаны съ отечественной литературой и поэзіей. Достоевскій, Гоголь и Чеховъ оспориваютъ у Ницше, Ибсена и Гамсуна вліяніе на молодую русскую литературу. Фетъ, Лермонтовъ, Баратынскій, Тютчевъ больше вліяли на нашихъ поэтовъ, нежели Бодлэръ, Верлэнъ, Мэтерлинкъ, Роденбахъ и Верхарнъ. Лучшіе поэты нашихъ дней кровно связаны съ нашимъ славнымъ прошлымъ, хотя подражатели ихъ, соединенные съ ними только общими недостатками, ничего не имѣютъ общаго съ классиками. Блокъ принадлежитъ къ первымъ. „Блокисты“—ко вторымъ.

Любой поэтъ въ ростѣ своемъ опредѣлимъ рядомъ перекрестныхъ вліяній, кующихъ его стихъ, сообщающихъ стиху структуру и ритмъ, а поэту также и выборъ темъ. Эти вліянія, соединяясь въ новое единство, опредѣляютъ исходную точку развитія любого творчества, какъ бы ни было оно самостоятельно.

Даже поверхностное разсмотрѣніе поэзіи А. Блока убѣждаетъ насъ въ несомнѣнномъ вліяніи на него Лермонтова, Фета, Вл. Соловьева, Гиппіусъ и Сологуба. Изъ иностранныхъ поэтовъ больше другихъ вліялъ на него Мэтерлинкъ. Если бы мы не боялись историко-литературныхъ опредѣленій, мы могли бы назвать его русскимъ Мэтерлинкомъ, безъ аристократизма, свойственнаго этому поэту, но съ большей близостью къ истокамъ души народной. Впрочемъ, мы не стоимъ за это сравненіе.

Останавливаясь на творчествѣ поэта, отправляешься изъ разныхъ источниковъ характеристики. Можно опредѣлить идейное содержаніе творчества или анализировать структуру стиха. Въ томъ и другомъ случаѣ приходится исходить изъ прошлаго, устанавливая преемственность поэта, или изъ будущаго, намѣчая цѣли, къ которымъ онъ идетъ. То и другое опредѣленіе, въ отдѣльности взятое, не исчерпываетъ цѣльной характеристики.

Каково идейное содержаніе высокочтимаго поэта? Но тутъ приходится остановиться, потому что второй сборникъ стиховъ А. Блока выдвигаетъ совершенно новые для поэта мотивы. „Стихи о Прекрасной Дамѣ“ окрашены совершенно опредѣленнымъ и весьма значительнымъ содержаніемъ. Въ неуловимыхъ и нѣжныхъ строчкахъ поэтъ воспѣваетъ приближеніе „вѣчно женственнаго начала“ жизни. Здѣсь онъ является продолжателемъ цѣлаго ряда именъ. Въ ароматный вѣнецъ его поэзіи вплетены и раздумья Платона, Филона, Плотина, Шеллинга, Вл. Соловьева, и гимны Данте, Лермонтова, Фета. Древніе гностики вмѣстѣ съ греческой философіей всесторонне разработали ученіе о міровой душѣ и „вѣчно-женственномъ“ началѣ Божества. Шеллингъ въ сочиненіи „Weltseele“ пытался дать ученію о міровой душѣ естественно-научную подкладку. Гете, Данте, Петрарка сумѣли изъ любимаго образа создать символъ вѣчно-женственнаго, соединяя универсализмъ гностическихъ догматовъ съ индивидуальными переживаніями. Фетъ и Лермонтовъ безсознательно касались того же. Вл. Соловьевъ, соединяя размышленія гностиковъ съ гимнами поэтовъ, сказалъ новое слово о близкомъ сошествіи къ намъ лика Вѣчной жены. Тутъ на-

чалась поэзія Блока. Тема его—глубокая. Цѣль его—значительная.

Вдругъ онъ все оборвалъ...

Въ драмѣ „Балаганчикъ“ горькія издѣвательства надъ своимъ прошлымъ. Послѣднее время злоупотребляли плохо понятой гностикой— это правда. Но правда и то, что издѣвательствомъ не опровергнешь ни Платона, ни Плотина, ни Гете, ни Данте. Ожиданія могутъ быть неумѣстны. Но проблема остается проблемой. Она не терпитъ издѣвательствъ.

И вотъ во второмъ сборникѣ мы узнаемъ, что „Прекрасная Дама“ не путешествуетъ на пароходахъ. Вмѣсто „Сіянья красныхъ лампадъ“ мы видимъ болотныхъ чертенятъ, у которыхъ „колпачки задомъ напередъ“. Вмѣсто храма—болото, покрытое кочками, среди котораго торчитъ избушка, гдѣ старикъ, старуха и „кто-то“ для „чего-то“ столѣтія тянутъ пиво. Намъ становится страшно за автора. Да вѣдь это не „Нечаянная Радость“, а „Отчаянное Горе“! Въ прекрасныхъ стихахъ расточаетъ авторъ ласки чертенятамъ и дракончикамъ. Опасныя ласки! Вѣдь любой дракончикъ можетъ вытянуться въ настоящаго дракона (туманы, какъ извѣстно, растутъ). Рыцарь Жены всегда—въ борьбѣ съ Дракономъ. А вотъ превратился Драконъ въ дракончика, и поэтъ его пожалѣлъ: пожалѣлъ и пригрѣлъ. Помнитъ ли онъ, что съ нечистью шутки плохи?

Но, сбросивъ съ себя идейный балластъ, поэзія А. Блока расцвѣла махровымъ, пышнымъ цвѣткомъ! Темы настроеній утончились, стихъ сталъ виртуознѣй, гибче, роскошнѣй. Прежде намъ приходилось спорить съ однимъ извѣстнымъ поэтомъ, утверждавшимъ, что „Стихи о Прекрасной Дамѣ“ не выражаютъ истинный ликъ поэта. Поэтъ оказался правъ. „Нечаянная Радость“ глубже выражаетъ сущность А. Блока. Въ этомъ отношеніи Блокъ настолько же выигралъ, какъ поэтъ, насколько онъ упалъ въ нашихъ глазахъ, какъ предвѣстникъ будущаго, потому что мы предпочитаемъ оставаться при загадкахъ, загаданныхъ мудрецамъ (пусть не рѣшенныхъ, но требующихъ отъ насъ жизни для рѣшенія), нежели при издѣвательствахъ (хотя бы и поэтическихъ, прекрасныхъ) надъ этими загадками.

Второй сборникъ стиховъ А. Блока интереснѣй, пышнѣе перваго. Какъ удивительно соединенъ тончайшій демонизмъ здѣсь съ простой грустью бѣдной природы русской, всегда той же, всегда рыдающей ливнями, всегда сквозь слезы пугающей насъ оскаломъ овраговъ — соединенъ въ бирюзовой нѣжности просвѣта болотнаго, въ вѣчномъ покоѣ зеленыхъ мховъ. И намъ страшно этого покоя: зачѣмъ эта нѣжность, когда она—„прелесть“, навожденіе.

И ушла въ синеватую даль,
Гдѣ дымилась весенняя таль.
Гдѣ кружилась надъ лѣсомъ печаль.
Но ушла къ колдуну; и колдунъ
Закричалъ и запрыгалъ на пнѣ
— Ты, красавица, вѣрно—ко мнѣ!

И намъ становится больно, когда вечерняя заря обвиваетъ не только „весеннюю проталинку“, но и того, кто на ней. А на ней

Попикъ болотный виднѣется.
Ветхая ряска надъ кочкой
Чернѣется
Чуть замѣтною точкой.

Страшна, несказуема природа русская. И Блокъ понимаетъ ее, какъ никто. Только онъ можетъ сказать такъ:

Выхожу я въ путь, открытый взорамъ.
Вѣтеръ гнетъ упругіе кусты.
Битый камень легъ по косогорамъ,
Желтой глины скудные пласты.

Искони здѣсь лѣшій морочитъ странниковъ, ищущихъ „новаго града“; искони мужичка, осѣдлавъ, погоняетъ Горе-горькое хворостиной. Скольких погубило оно: закричалъ Гоголь, запутался тутъ Достоевскій, тутъ на камнѣ рыдалъ Некрасовъ безпомощно, здѣсь Толстой провалился въ нѣмоту, какъ въ окошко болотное, и сошелъ съ ума Глѣбъ Успенскій, много витязей здѣсь прикончило быть, — „здѣсь русскій духъ, здѣсь Русью пахнетъ“. Здѣсь Блокъ становится поэтомъ народнымъ.

Здѣсь рыскаетъ лѣшій, а Блокъ увидѣлъ „своего полевого Христа“. Не надо намъ полевыхъ Христовъ. Христосъ Богъ да сохранитъ насъ отъ такихъ пришествій!

Гдѣ же Та, Которую призывалъ поэтъ еще такъ недавно? Тамъ, гдѣ онъ не кощунствуетъ, у него вырывается:

О, исторгни ржавую душу!
Со святыми меня упокой.

Прекрасно поетъ онъ о нашихъ убогихъ поляхъ, такъ прекрасно, что мы, завороженные „прелестью", начинаемъ вѣрить, что все тутъ благополучно. Вѣдь здѣсь все „вѣчно прекрасно—но сердце несчастно". Откуда этотъ стонъ у сказителя полей, зовущаго насъ къ полевому Христу, колдуну, да къ попикамъ чернымъ?

Такъ—и чудеснымъ очарованы—
Не избѣжимъ своей судьбы.
И въ цѣпи новыя закованы
Бредемъ печальные рабы.

Цѣпи „Прекрасной Дамы"—гирлянды розъ—поэтъ съ себя сбросилъ. Откуда же эти „новыя цѣпи". Не цѣпи ли болотныхъ чертенятокъ?

Страшно, страшно, итти больше некуда въ отчаяніи, когда и въ „Нечаянной Радости" (см. послѣдній отдѣлъ сборника) изъ огорода капустнаго приходитъ къ поэту все тотъ же оборотень „Единый, Свѣтлый — немного грустный", когда такую картину рисуетъ поэтъ своей нечаянной радости:

И сидимъ мы, дурачки
Нежить, немочь водъ.
Зеленѣютъ колпачки
Задомъ напередъ.

Ужъ подлинно не зачаешь такой радости! Ужъ подлинно нечаянная она!

„Новой радостью загорятся сердца народовъ, когда за узкимъ мысомъ появятся большіе корабли". (Вмѣсто предисловія).

Передъ лицомъ народовъ сложныя задачи; онѣ требуютъ опредѣленнаго образа рѣшеній, опредѣленнаго, яснаго, какъ Божій день, слова. И радоваться только тому, что изъ-за узкаго мыса плывутъ корабли, еще рано: большіе корабли часто приносятъ большую заразу.

„Нечаянная радость“ опредѣленно пронизана все тѣмъ же воплемъ нищаго:

Кто взмахилъ меня на путь знакомый?
. . . .
Нищій, распѣвающій псалмы?

Нищій ли это странникъ, или горе-гореваньице? Во всякомъ случаѣ не псалмы распѣваетъ нищій, а панихиду:

Со святыми меня упокой.

Сквозь бѣсовскую прелесть, сквозь ласки, расточаемыя чертеняткамъ, подчасъ сквозь поддѣлку подъ дѣтское или просто идіотское обнажается вдругъ надрывъ души глубокой и чистой, какъ бы спрашивающей судьбу съ удивленной покорностью: „Зачѣмъ, за что?“ И увидавъ этотъ образъ, мы уже не только преклоняемся передъ крупнымъ талантомъ, не только восхищаемся совершенствомъ и новизною стихотворной техники,—мы начинаемъ горячо любить обнаженную душу поэта. Мы съ тревогой ожидаемъ отъ нея не только совершенной словесности, но и совершенныхъ путей жизни.

1907.

ОБЛОМКИ МІРОВЪ.

„Пусть поэтъ творитъ не свои книги, а свою жизнь“,—говоритъ В. Брюсовъ.—„На алтарь нашего божества мы бросаемъ самихъ себя“.

„Пусть поэтъ творитъ свои строчки, а не свою жизнь“, —какъ бы возражаетъ ему А. Блокъ...—„На алтарь Ничего мы бросаемъ наше божество и себя“.

Символъ — соединеніе; символизмъ — соединеніе образовъ созидающей воли — для чего? Все равно, для здѣшней или

будущей, старой или новой жизни, но жизни. Чѣмъ глубже внутренній путь, тѣмъ новѣе, загадочнѣй образы, тѣмъ болѣе усилій затрачиваемъ мы, современники, для опознанія и переживанія созданной цѣнности: таково было для современниковъ появленіе „Заратустры“.

Но есть символизмъ и иного рода: соединеніе обломковъ когда-то цѣльной дѣйствительности (той или этой), соединеніе первичныхъ ассоціацій души, безвольно сложившей оружіе передъ рокомъ.

За перваго рода символизмомъ — рождающая дѣйствительность будущаго, предощущаемаго, какъ греза. За второго рода символизмомъ:—небытіе, великій мракъ, пустота.

Блокъ—талантливый изобразитель пустоты: пустота какъ бы съѣла для него дѣйствительность (ту и эту). Красота его пѣсни—красота погибающей души: красота „о т о р о п и“, а не красота созиданія цѣнности.

Вотъ передъ нами изящный томикъ въ картонномъ переплетикѣ; обложка Сомова, какъ вѣнокъ изъ розъ, вѣнчаетъ книгу; переверните обложку: васъ встрѣчитъ предисловіе: „лирика не принадлежитъ... къ областямъ... творчества, которыя учатъ жизни...“ Далѣе узнаемъ, что переживанія лирики хаотичны; чтобы разобраться въ нихъ, нужно самому быть „немножко въ этомъ родѣ“; подъ обложкой въ предисловіи встрѣчаетъ васъ пустота мысли. Далѣе встрѣчаетъ васъ ароматный вѣнокъ самого творчества: символы, какъ розы, гирляндой закрываютъ смыслъ и цѣльность переживаемыхъ драмъ; приподымите эту гирлянду; на васъ глянетъ провалъ въ пустоту; граціозно, нѣжно, трогательно слетаютъ туда образы Блока токомъ розовыхъ лепестковъ.

Какъ атласныя розы, распускались стихи Блока; изъ-подъ нихъ сквозило „видѣнье, непостижимое уму“ для немногихъ его почитателей, для насъ, когда-то пламенныхъ его поклонниковъ, встрѣтившихъ его, какъ созидателей новыхъ цѣнностей. Но когда облетѣлъ покровъ его музы (раскрылись розы)—въ каждой розѣ сидѣла гусеница,—правда красивая гусеница (бываютъ красивыя насѣкомыя — золотые, изумрудные жуки), но все же гусеница; изъ гусеницъ вылупились всякіе попики и чертенята, питавшіеся лепестками небесныхъ (для

насъ) зорь поэта; съ той минуты стихъ поэта окрѣпъ. Блокъ, казавшійся дѣйствительнымъ мистикомъ, звавшій насъ къ себѣ поэзіей, превратился въ большого, прекраснаго поэта гусеницъ; но зато мистикъ онъ оказался мнимый. Но самой ядовитой гусеницей оказалась Прекрасная Дама (впослѣдствіи разложившаяся на проститутку и мнимую величину, нѣчто въ родѣ „$\sqrt{-1}$“); призывъ къ жизни (той или этой — вообще новой жизни) оказался призывомъ къ смерти.

Но далѣе: Блокъ сталъ еще болѣе совершеннымъ техникомъ, а Незнакомка. Смерть, жизнь, проститутки, рыцари, кабачки — все, къ чему ни касался Блокъ, превращалось въ изящный, какъ изящная виньетка, покровъ надъ... чѣмъ? И вотъ въ „драмахъ“ оказалось, что это „что-то“ есть... большое „Ничто“. Сначала распылилъ міръ явленій, потомъ распылилъ міръ сущностей. „Драмы“ Блока — обломки рухнувшихъ міровъ (того и этого), какъ попало соединенные въ своемъ полетѣ въ пустоту: здѣсь къ реальному образу приставлена голова Небеснаго Видѣнья, тамъ къ образу Видѣнья приставлена голова восковой Клеопатры или чертяки, или даже голова изъ сыра „бри“ — все равно; вѣдь сила своеобразной прелести рыдающихъ драмъ Блока (которыя рыдаютъ всѣмъ, чѣмъ угодно: Бетховеномъ, комаринской и т. д.) въ томъ, что въ нихъ нѣтъ нечего, онѣ — ни о чемъ; „рядъ встающихъ двойниковъ—бѣгъ предлунныхъ облаковъ“. Лирика Блока, разорванная въ клочки драма, не перешла въ драму: драма предполагаетъ борьбу или гибель за что-то: въ драмахъ Блока гибель; ни за что, ни про что: такъ, гибель для гибели. Лирика разорвалась и только; и все просыпалось въ пустоту. Мы читаемъ и любуемся, а вѣдь тутъ погибла душа. не во имя, а такъ себѣ: „ужасъ, ужасъ, ужасъ!“

Безъ связи. безъ цѣли, безъ драматическаго смысла, мягко струитъ на насъ гибнущая душа рядъ своихъ образовъ: символизмъ—рядъ синематографическихъ ассоціацій, безсвязность вотъ смыслъ блоковской драмы. Пусть читатель не приметъ мои слова за осужденіе этихъ „драмъ“: въ нихъ есть особая красота „оторопи“, красота мертвенности.

„Коса смерти—коса дѣвушки: дѣвушка съ косой (волосъ) за плечами, но съ косой смерти въ рукахъ“ вотъ ходъ ассо-

ціацій Блока. „Корабли плывутъ“ въ „Королѣ на площади“. Далѣе въ „Незнакомкѣ“ эти корабли уже бумажные корабли: тѣмъ не менѣе, они уплываютъ, подобно картонной невѣстѣ (пресловутой дѣвушкѣ съ косой и „косой“), которая тоже куда-то исчезаетъ.

„Человѣкъ въ пальто — (громко, какъ ружейный залпъ). Бри! Собесѣдникъ. Ну это... это... знаете. Человѣкъ въ пальто (угрожающе). Что знаете? (Все вертится)“. (I-е дѣйствіе „Незнакомки“).

Черезъ дѣйствіе.

„Изъ общаго разговора доносятся слова: „рокфоръ“, „каманберъ“. Вдругъ толстый человѣкъ... выскакиваетъ на середину комнаты съ крикомъ: „Бри“. Поэтъ сразу останавливается. Мгновеніе кажется, что онъ вспомнилъ „все“ (3-е дѣйствіе „Незнакомки“).

Попробуйте подойти къ драмамъ Блока съ точки зрѣнія цѣли, смысла, цѣнности. „Бри“—и все тутъ! Вотъ безвольно вырастаетъ чудесный образъ, но какъ ружейный залпъ пустота выпаливаетъ: „Бри!“ И подстрѣленная, на смерть подстрѣленная душа струитъ на насъ синематографъ образовъ. И если есть захватъ въ драмахъ Блока, если плачемъ мы вмѣстѣ съ поэтомъ, то плачемъ мы не надъ героями его (его герои — картонные манекены), плачемъ надъ драмой самого Блока. Съ нѣжной улыбкой погибающаго вырѣзываетъ онъ свои картонажи и вотъ: мистики ждутъ смерти, Пьеро—невѣсту; приходитъ невѣста съ косой за плечами,—мистики думаютъ, что коса не за плечами, а въ рукахъ; Коломбина вѣрна Пьеро, Арлекинъ, пропѣвъ четверостишіе, уводитъ Коломбину, авторъ врывается въ картонный міръ; Арлекинъ проваливается въ бумажную бездну, въ разрывахъ бумаги появляется невѣста съ двумя косами (косой и „косой“). Въ заключеніе Пьеро играетъ на дудочкѣ.

„Бри“—и все тутъ.

Вы говорите, нельзя понять драмъ Блока; да ихъ нечего понимать: ихъ надо пропустить сквозь себя: вѣдь это—обломки цѣнностей, которымъ, быть можетъ, молился поэтъ. Захватывающая сила этихъ драмъ есть безцѣльная тризна поэта надъ своей душой, которая и себя, и свои кумиры бросила

на алтарь... пустоты. Эту тризну я слышу и сейчасъ и болѣзненной любовью, любовью-жалостью принимаю я плачъ больной души надъ собой, и смѣхъ больной души надъ собой: плачъ и насмѣшка отъ чистаго сердца.

„Бри"—и все тутъ!

Эта изящная книжечка—не заурядное явленіе нашей художественной жизни: Блокъ — незабываемый изобразитель „пустыхъ" ужасовъ: тутъ передъ вами безшумный провалъ всего, что вообще можетъ провалиться. Искренностью провала, краха, банкротства покупается сила впечатлѣнія и смыслъ этой „безсмысленности": но... какою цѣной?

„Пусть поэтъ творитъ не свои книги, а свою жизнь",—говоритъ Брюсовъ... „на алтарь нашего божества мы бросаемъ самихъ себя".

„Пусть поэтъ творитъ свои строчки: поэтъ вообще—это строчка съ пишущимъ аппаратомъ въ видѣ такъ называемой человѣческой личности",—отвѣчаетъ А. Блокъ.

1908.

ВЯЧЕСЛАВЪ ИВАНОВЪ.

СИЛУЭТЪ.

Въ задачу моего очерка не входитъ оцѣнка литературныхъ заслугъ Вячеслава Иванова; лично я его высоко цѣню и люблю, многимъ онъ кажется непонятнымъ: о вкусахъ не спорятъ.

Самая его фигура встаетъ передо мной; нѣсколько пережитыхъ вмѣстѣ моментовъ жизни вызываютъ воспоминаніе объ этомъ странномъ, глубоко интересномъ человѣкѣ; спѣшу подѣлиться ими съ читателемъ.

Была весна 1904 года. Въ душу впервые закралось разочарованіе въ тѣхъ людяхъ, которымъ я такъ вѣрилъ когда-то; разорвавъ съ традиціоннымъ кругомъ знакомствъ, я очутился невольно среди модернистовъ; увлекался твореніями; стремился сойтись съ ними какъ съ людьми,—и люди разочаровывали. Слишкомъ много оказывалось реторики, позы, холоднаго резонерства тамъ, гдѣ душа искала высокихъ порывовъ и теплоты сердечной.

Стоялъ теплый пасхальный день: на улицахъ Москвы продавали синенькіе цвѣточки; нѣжныя дерева, помахивая изъ-за далекихъ крышъ, точно плыли вершинами въ небо надъ городомъ: бархатный звонъ колокольный, гудѣнье пролетокъ и нѣжная пыль врывались въ окно съ радостнымъ вѣтеркомъ.

Позвонили.

Въ нашу ветхую (еще отцовскую) гостиную, съ разваливающейся мебелью въ чехлахъ, осторожно вошла сутулая, высокая фигура и разсѣянно остановилась, потирая руки. Солнечный зайчикъ забѣгалъ по стѣнкѣ, скользнулъ по сюртуку, освѣтивъ розовое лицо и зеленоватый, острый взоръ вошедшаго господина; вдругъ повѣяло чѣмъ-то стариннымъ, напоминающимъ лучшія времена жизни, роднымъ.

Вдругъ фигура стремительно двинулась мнѣ навстрѣчу; дрогнули слегка золотые, слегка бѣло-льняные волосы; на высокомъ выпукломъ лбу побѣжали тонкія морщинки: дрогнуло на переносицѣ золотое пенснэ; изъ-подъ пенснэ, изъ-подъ безбровыхъ надбровныхъ дугъ, зоркіе посинѣли глаза, обдавая тепломъ и лаской, точно синенькіе василечки, а сурово сжатый ротъ расплылся въ прямо-таки дѣтскую улыбку; двинулась ко мнѣ старомодная фигура и—трахъ: зацѣпила за кресло.

— Ахъ, извините, пожалуйста,—чопорно раздался пѣвучій тонкій дишкантъ, точно пѣнье скрипичныхъ смычковъ; и опять въ воздухѣ повѣяло чѣмъ-то стариннымъ: пѣли колокола, весеннія деревья издали въ дали уплывали вершинами.

Соединеніе свѣтскости съ простотой, изощренности съ чѣмъ-то старомоднымъ; сороковые годы въ 1904 году—вотъ первое впечатлѣніе отъ декадентскаго поэта и сотрудника „Вѣсовъ", Вячеслава Иванова; если бы я не зналъ, кто стоялъ предо мной, я бы сказалъ: это—старый чудакъ-профессоръ изъ захолустнаго нѣмецкаго городка; но мигъ,—и выраженіе тонкой проницательности измѣнило лицо; онъ принялся меня разспрашивать о моихъ планахъ: казалось, предо мной судебный слѣдователь; мигъ еще,—и новое впечатлѣніе: въ подозрительной на первый взглядъ проницательности начинала сквозить чисто отеческая ласка: онъ весь—вниманіе; онъ—слушалъ чужую душу. Вячеславъ Ивановъ—рѣдкое соединеніе проповѣдника съ исповѣдникомъ; молчитъ,—и васъ тянетъ разсказывать ему то, что вы скрыли бы отъ наиболѣе близкихъ людей; вы чувствуете—онъ поймаетъ въ васъ неуловимое; поймаетъ и растолкуетъ вамъ васъ самихъ; заговоритъ—и уже ничего не видитъ: выпрямляются сутулыя плечи; голосъ, точно бархатная віолончель, на высокихъ нотахъ поетъ; вдохновенно блещутъ глаза; вдохновенно волнуются на плечахъ золотыя кудри; онъ—весь красота: предъ вами—юноша: вы не видите, какъ смѣшно зацѣпляется мебель, какъ спотыкаются тонкія, слабыя ноги. Онъ васъ зажжетъ энтузіазмомъ, навсегда войдя въ душу: вы забудете осторожность, съ которой бесѣдуете съ иными изъ модернистовъ, въ которыхъ тонкость переживаній есть острота пресыщенности, умъ

выражается въ насмѣшкѣ, а вѣра въ идеалѣ—въ разсужденіяхъ о чеканкѣ стиха.

Первая встрѣча съ Вячеславомъ Ивановымъ покорила меня: такъ не походила его старомодная внѣшность на мальчишескій видъ многихъ соратниковъ его по журналу; такъ не походило его младенческое воодушевленіе на разсчетливый холодъ пустыхъ, реторическихъ фразъ; такъ не походилъ и бытъ его жизни па бытъ литературной богемы этого времени.

Все это я думалъ въ день перваго нашего сближенія, а высокая сутулая фигура ходила предо мной взадъ и впередъ въ облакахъ табачнаго дыма, колокольный, благостный звонъ вторилъ его словамъ. Глядя на Вячеслава Иванова, я невольно вспомнилъ образы прошлаго: покойнаго отца, Стороженко, Иванюкова и незабвеннаго Вл. Серг. Соловьева.

Онъ пришелъ ко мнѣ весной, овѣянный пасхальной радостью; вмѣстѣ съ весной вошелъ въ душу благой вѣстью. Многое было между нами впослѣдствіи; мы и сходились, и расходились: выступали какъ союзники; выступали и какъ враги. Но лейтъ-мотивомъ моего отношенія къ Иванову осталась благая вѣсть, имъ принесенная въ разрывѣ съ академическимъ искусствомъ того времени, и въ разрывѣ съ видными группами общественныхъ дѣятелей и писателей, личность его соединила всю молодость нашихъ исканій съ уваженіемъ къ старинѣ и прекрасному прошлому русской дѣйствительности.

Одинъ изъ самыхъ малопонятныхъ писателей оказался умнѣйшимъ, широчайшимъ и терпимѣйшимъ человѣкомъ. Отсюда его выдающаяся дѣятельность какъ организатора литературной жизни Питера; отсюда личное вліяніе его на тѣхъ, кто отрицаетъ въ немъ художника; къ Вячеславу Иванову идутъ всѣ—идутъ чуть ли не съ улицы; никого не отпуститъ онъ безъ совѣта, ласки и поощренія; если Бальмонтъ — корифей русскаго символизма, Брюсовъ полководецъ, завоеватель, Блокъ—сновидецъ, то Вячеславъ Ивановъ—кабинетный затворникъ и исповѣдникъ: до шести часовъ утра ежедневно исповѣдуетъ онъ у себя въ кабинетѣ; накладываетъ эпитимьи, бичуетъ, связываетъ души, отпускаетъ и разрѣшаетъ грѣхи. Таковы чисто личныя его качества; не слѣдуетъ забывать,

что В. Ивановъ, кромѣ того крупный художникъ, ученый и организаторъ символическаго теченія современности.

Дарованія большинства поэтовъ-модернистовъ крѣпки въ атмосферѣ кружка, въ атмосферѣ дружескихъ споровъ, обмѣна мнѣній и взаимной поддержки. Уединенно выросла личность Вячеслава Иванова: не обмѣнъ мнѣній, не личное вліяніе того или иного обусловили кругъ его интересовъ, кругъ его литературныхъ темъ: прикосновеніемъ къ традиціи сѣдой старины, кропотливой работой въ пыли архивовъ, музеевъ и академій превратилъ себя ученикъ Моммсена, авторъ ученой диссертаціи, написанной на изящномъ латинскомъ языкѣ, изъ ученаго въ поэта-модерниста. Оригинальные взгляды В. Иванова на искусство окрѣпли подъ сѣнью западно-европейскихъ музеевъ и академій. Отъ исторіи древности къ филологіи и археологіи, отъ филологіи къ быту и психологіи античной Греціи, отъ Греціи къ провѣркѣ взглядовъ Ницше на сущность трагедіи и къ утвержденію вершинъ вагнеровскихъ обобщеній, — вотъ умственная парабола, имъ нарисованная; онъ связалъ происхожденіе и жизнь греческихъ культовъ съ происхожденіемъ и жизнью религіи вообще; отсюда еще шагъ, — и ученыя работы В. Иванова поставили его въ центрѣ наиболѣе мучительныхъ религіозныхъ исканій современности; какъ человѣкъ, онъ пламенно вѣруетъ въ религіозное возрожденіе; но какъ образованнѣйшій человѣкъ своего времени, не топчетъ онъ культурныя цѣнности, нѣтъ, не фанатикъ онъ; не проклинаетъ искусство, подобно Мережковскому; какъ человѣкъ, онъ вѣруетъ; какъ ученый, онъ знаетъ исторію происхожденія всякой вѣры. Отсюда его многострунная душа выражается и въ дѣятельности многообразной; къ нему стекаются и профессора, и поэты, и религіозные дѣятели; его домъ — наиболѣе интересный салонъ Петербурга; здѣсь происходили знаменитыя нынѣ Ивановскія среды, откуда впервые пошла проповѣдь новаго искусства въ широкую публику; нынѣ онъ состоитъ однимъ изъ главныхъ вдохновителей религіозно-философскаго петербургскаго общества, вліяетъ на московское религіозно-философское общество, руководитъ академіей поэтовъ, является вдохновителемъ журнала „Аполлонъ“, вліяетъ на идейную физіономію ряда издательствъ. Одновременно онъ приглашенъ

лекторомъ на петербургскіе высшіе женскіе курсы. Такова многообразная его общественная дѣятельность.

Странная его судьба: ученикъ Моммсена, прикоснувшись къ Ницше, сталъ поэтомъ; быть можетъ, неожиданно для себя сталъ писать стихи.

Мы помнимъ впечатлѣніе первой книги его стиховъ „Кормчія звѣзды", изданной чуть ли не у Суворина. Не кипѣніе молодости, не разрывъ съ традиціей превратили Иванова въ поэта-символиста; наоборотъ, углубленіе въ науку, присягновеніе древней традиціи привлекли его къ намъ.

Быть можетъ, стихи его носятъ печать академической тяжести и велелѣпія; быть можетъ, мы, вдохновляемые его темами, преувеличиваемъ его, какъ поэта; не знаю,—не стану спорить. Я только знаю, что онъ не Тредьяковскій имъ созданнаго русла поэзіи; онъ—Державинъ этого русла, а тамъ, гдѣ возникъ Державинъ, тамъ есть уже и Пушкинъ—въ потенціи; подождемъ—увидимъ.

Я только знаю, что, когда причисляютъ Иванова къ декадентамъ, ему оказываютъ несправедливость: его поэзію благословилъ покойный Владиміръ Соловьевъ; его стихотворные опыты печаталъ когда-то „Вѣстникъ Европы"...

Помню его первое появленіе въ Москвѣ въ 1904 году, послѣ десятилѣтняго уединенія за границей, гдѣ проводилъ онъ жизнь, какъ ученый затворникъ, собирая матеріалъ для изслѣдованія своего. Тишина уединенія смѣнилась шумомъ; его водили изъ кружка въ кружокъ; вездѣ онъ увлекался, спорилъ, знакомясь съ художниками и поэтами; странно было видѣть обликъ нѣмецкаго профессора въ обществѣ юныхъ революціонеровъ искусства. Онъ не давилъ своей громадной ученостью; онъ даже какъ-будто конфузился своихъ знаній, ласково, дружески протягивала руки сутулая его фигура; ему хотѣлось видѣть все въ розовомъ свѣтѣ въ нашихъ кружкахъ.

— Какъ вамъ нравится Москва?

— Я восхищаюсь: здѣсь все такъ молодо...

— Но развѣ не видите вы, сколько вокругъ завелось хулиганства?

— Ну, это увлеченіе молодости,—это—шалости богемы.

Такъ покрывалъ онъ своей разсѣянностью и любвеобиліемъ многое изъ того, что впослѣдствіи расцвѣло махровымъ цвѣтомъ хулиганства: повторяю, я не виню тутъ Иванова; онъ просто не разбирается въ людяхъ; отъ злыхъ сторонъ жизни конфузливо отворачивается этотъ кабинетный затворникъ; болѣе того, какъ-то стыдится бичевать и врасумлять, какъ стыдился онъ своей импонирующей эрудиціи при первомъ появленіи въ Россіи; изъ тишины уединенія повлекли Иванова на базарный шумъ: онъ растерялся; скромнѣйшаго, застѣнчиваго человѣка толпа повлекла на улицу; разсѣянная, сутулая фигура въ старомодномъ фракѣ и бѣломъ галстухѣ появилась на кафедрѣ среди причесокъ въ стилѣ „нуво", декадентскихъ смокинговъ, косоворотокъ и криковъ.

Иванова прозвали „мэтромъ" его поклонники; но его провозгласили мэтромъ и тѣ, чья подозрительная дѣятельность нуждалась въ благословеніи авторитета; а Ивановъ, растерявшись отъ шума, довѣрчиво протягивалъ руки первому встрѣчному, довѣрчиво покрывалъ литературное хулиганство; было время, мы его винили; мы не видѣли его младенческой довѣрчивости; вмѣсто того, чтобы его упрекать, слѣдовало бы къ нему подойти: слѣдовало бы его увести.

Онъ не можетъ бороться съ пристающимъ къ нему хулиганствомъ; онъ — слишкомъ нѣжная, тонкая, чувствительная душа: дыханіе лирики Новалиса и стараго романтизма струится изъ-подъ маски ученаго профессора филологіи.

„И кто-то странный на дорогѣ,
Къ намъ пристаетъ и говоритъ
О жертвенномъ, о мертвомъ Богѣ...
И сердце плачетъ и горитъ".

Онъ — путникъ, ищущій дорогу въ Виѳлеемъ; всякаго на пути какъ бы разспрашиваетъ онъ: „Какъ найти мнѣ новорожденную душу будущаго, которую я увидѣлъ во снѣ наяву?"

И въ случайномъ встрѣчномъ отыскиваетъ онъ рѣчь о Богѣ. Во всякомъ словѣ слышится ему то, отъ чего горитъ его сердце.

А встрѣчные на дорогѣ бываютъ всякіе. Они подчасъ даютъ одинокому путнику ложныя указанія о пути, и Ивановъ

свертываетъ, плутаетъ въ глухихъ закоулкахъ жизни, отыскивая новорожденную душу будущаго.

Но не даромъ онъ о себѣ говоритъ, будто

„...Солнцемъ Эммауса
Озолотились дни мои...“

Солнце Эммауса озолотило и его душу; озлащенная, она таитъ невѣдомый свѣтъ; Ивановъ вновь и вновь возвращается на дорогу: дальше, все дальше бредетъ одинокій путникъ къ ему забрежжившему сіянію. И какъ слѣды его, на пути, имъ пройденномъ, остаются книги, идейныя теченія, кружки, общества.

Тѣ изъ людей, которые чувствуютъ свѣтъ любви, отъ него исходящій, вспоминаютъ одинокаго путника, когда его уже съ ними нѣтъ, когда онъ гдѣ-то впереди и вдали, шествуетъ по пути въ Виѳлеемъ, и кто-то странный къ нему пристаетъ на пути, говоритъ о жертвенномъ Богѣ.

И горитъ его сердце, и плачетъ оно.

1910.

РЕМИЗОВЪ.

„ПРУДЪ".

Интересный писатель А Ремизовъ! Какъ хороши его миніатюры изъ „Посолони": это — ароматныя травы, окропленныя росой, сверкающія алмазами! Прочтешь миніатюру, — словно задѣнешь травинку: качнется, прольетъ на грудь росныя капли. Не то „Лимонарь": здѣсь какіе-то строгіе по строгому канпю, строгіе образы съ забавными выкрутасами. Прочтешь, — скажешь: „Ну и мудрый же забавникъ этотъ Ремизовъ!". — Хороши иные изъ разсказовъ А. Ремизова: — забавные-презабавные! Ни слова простого не скажетъ Ремизовъ: здѣсь щипнетъ, тамъ кивнетъ, тамъ бочкомъ подлетитъ, изъ пальцевъ козу сдѣлаетъ — козой-козой набѣгаетъ, тамъ чебутыкомъ подкатится, и вдругъ расплачется, разрыдается. Насмѣшливымъ воплениикомъ умѣетъ быть Ремизовъ. Многому насъ научилъ. Ужъ и смѣялись мы его забавамъ, и плакали. Мы его любимъ...

Многое можно было бы разсказать про тѣ искусныя штуки, которыя открылъ А. Ремизовъ. Да здѣсь не мѣсто. Надо и о „Прудѣ" сказать что-нибудь. Охъ, какъ не хочется! Лучше бы и не говорить о „Прудѣ"! Не нравится „Прудъ". Не сумѣлъ Ремизовъ „Прудъ" написать. Что не говори, а Ремизову не удался „Прудъ". И не то, чтобы яркихъ страницъ здѣсь не было. Все, что угодно, отыщешь въ „Прудѣ" у Ремизова: и сверкающую золотую рыбку переживанія, и золотистыя кольца солнца на зеркальной глади, и зеленую лягушку-квакушку, что квакала изъ илу, и илъ (много илу!) вонючій, липкій. Нѣкоторыя страницы, что топь, перемажутъ липкостью, коли пройдетъ черезъ нихъ читатель, не запасшись охотничьими сапогами. Не всякій же гораздъ покупать охотничьи сапоги вмѣстѣ съ романомъ Ремизова. Да все это

еще полъ-бѣды. Вся бѣда въ томъ, что 284 страницы большого формата расшилъ Ремизовъ бисерными узорами малаго формата: это—тончайшія переживанія души (сны, размышленія, молитвы) и тончайшія описанія природы. Схвачена и жизнь быта. Но схватить цѣлаго нѣтъ возможности: прочтешь пять страницъ, — утомленъ; читать дальше, ничего не поймешь. Отложишь чтеніе, забудешь первыя пять страницъ. Пока читаешь, забываешь дѣйствующихъ лицъ, забываешь фабулу. Рисунка нѣтъ въ романѣ Ремизова: и крупные штрихи, и детали расписаны акварельными полутонами. Я понимаю, когда передо мной небольшая акварель. Что вы скажете объ акварели въ сорокъ квадратныхъ саженей? Стоишь у одного края картины, видишь гигантскую пятку нарисованнаго героя. Чтобъ увидѣть другую пятку, надо совершить цѣлое путешествіе. И все-таки останутся пятки безъ головы. Чтобы увидѣть голову, надо, по крайней мѣрѣ, подняться на подъемникѣ. А въ цѣломъ—это море нѣжныхъ безформенныхъ тоновъ. Все полотно, когда оно еще не просохло, вѣроятно, лежало на полу. Живописецъ вышелъ. Пришелъ мокрый, грязный песъ и вывалялся, оставивъ на полотнѣ мутные слѣды. И потомъ скаталъ Ремизовъ свое полотно, сверсталъ вмѣстѣ съ нѣжными, но безформенными тонами и песьими грязными слѣдами, да и преподнесъ намъ въ видѣ объемистаго книжнаго кирпича: „Вотъ вамъ, дѣти мои: поучайтесь“. Дѣти читаютъ, читаютъ и не понимаютъ. Преталантливая путаница, преталантливая, но... все же путаница, гдѣ десятками страницъ идетъ описаніе мелочей (комнатъ, тиканья часовъ и всего прочаго) и десятками страницъ идетъ описаніе кошмара; случайный кошмаръ не отдѣленъ отъ фабулы, потому что фабула, распыленная въ мелочахъ, переходитъ въ кошмаръ, распыленный въ мелочахъ. Между тѣмъ и другимъ стоитъ: „Сѣлъ. Заснулъ. Проснулся“.

Нельзя же такъ пытать читателей.

Вотъ, напримѣръ, какъ начинается глава у Ремизова: „**Алый и бѣлый дождь осыпающихся вишенъ и яблонь**“. Далѣе многозначительная точка. Далѣе съ **новой строчки** (очевидно, для вящшей проникновенности) многозначительная фраза: „Замирающій воскресный трезвонъ“. И опять

многозначительная точка, многозначительная пауза, многозначительная красная строка: „Эй, плотнички лихіе, работай!“ Это Ремизовъ восклицаетъ какъ бы самъ отъ себя, прорывая страницу и высовываясь изъ книги. Потомъ еще нѣсколько многозначительныхъ фразъ, и прямо: „Прошли экзамены“. Эта фраза напоминаетъ, что есть въ этой лирикѣ и фабула, а мы-то, чортъ возьми, и забыли, въ чемъ ея суть; и опять кто-то кому-то говоритъ (вѣрнѣе: кѣмъ-то говорится): „Какъ стемнѣется, за досками пойдемте“. И т. д. и т. д.

И вѣдь такихъ главъ не перечитаешь, и всѣ онѣ—сплошная лирика, гдѣ смыслъ не въ цѣломъ, а въ страницахъ, смыслъ страницы въ отдѣльныхъ фразахъ, а смыслъ фразъ — въ „словечкахъ“. Громадный романъ, гдѣ прежде всего, спасаетъ форма цѣлаго, истолокъ заботливый Ремизовъ въ порошокъ: толокъ въ ступкѣ усердно. Остались недотолченые осколки движенія въ родѣ: „Всталъ... сѣлъ... съѣлъ... ударилъ — сталъ душить“ и т. д., но эти осколки тонутъ въ большой кучѣ порошинокъ. Каждая порошинка, пожалуй, и хороша, но вѣдь ее надо въ микроскопъ разсматривать. Попробуйте разсмотрѣть древесину большого дерева клѣточку за клѣточкой и вы ничего не поймете. Запомните, пожалуй, рисунокъ первыхъ клѣточекъ. Запоминаются первыя главы „Пруда“, гдѣ тонко схвачено дѣтство героя романа въ купеческой средѣ. Въ цѣломъ романъ утомителенъ.

Конечно, есть отдѣльныя сцены, но, вѣдь, на то Ремизовъ и Ремизовъ, чтобы заставить насъ плакать его слезами, хихикать его смѣшками, молиться его молитвами. Единственное оправданіе „Пруда“ въ томъ, что это — первая крупная работа талантливаго писателя.

1907.

„ЧОРТОВЪ ЛОГЪ".

„**Стоитъ холода... А волны... гребнями мечутся подъ крики стального вихря, прилетѣвшаго въ тундры**"... („Бобка"). Такъ говоритъ Ремизовъ. Надъ книгой Ремизова жестокіе холода опустили ледяныя свои крылья. Нѣтъ, не надъ книгой, — надъ душой автора сгущаются холода, и она, душа **мечется подъ крики стального вихря, прилетѣвшаго въ тундры**. Тундра и въ ней **стальной вихрь**: вотъ лейтъ-мотивъ этой сильной и яркой книги. Стальной вихрь безжалостно охватилъ Ремизова: точно кто-то злой, искони враждебный, встаетъ надъ міромъ души талантливаго писателя. „Чортикъ"— называетъ его Ремизовъ въ замѣчательномъ разсказѣ того же имени. Не **Чортикъ**, а Чортъ, принявшій образъ Тараканщика. „Въ... тараканьемъ шуршаньѣ мерещился ему (Тараканщику) самъ Діаволъ, а побороть Дьявола... было... первымъ его завѣтомъ". Но Тараканщикъ смотритъ на жизнь живую людей, только какъ на разгаръ **усатой жизни** тараканов. Вездѣ мерещутся ему тараканы. „Ты сливу разрѣжь сперва пополамъ, посыпь сахаромъ, потомъ поставь на сковородку... На утро вынь и начинай варить. Тогда слива къ сливѣ, **что таракан къ таракану**, будетъ отдѣльно". Все осквернилъ въ мірѣ Тараканщикъ: „Поганое,—лаетъ Тараканщикъ,— все поганое" („Чортикъ"). И міръ становится не домомъ, а враждебной гостиницей: „Гостиница — не домъ. Живо вытурятъ". („Серебряныя ложки"). Тараканщикъ вытуритъ. И растетъ, и растетъ образъ Тараканщика, словно воплощеніе стального вихря — шествуетъ онъ по тундрѣ жизни. „Тараканщикъ съ Дивилиными бабами новую вѣру хочетъ объявить". Страшный Тараканщикъ: вступаетъ въ союзъ даже съ Парками, потому что развѣ не Парки Дивилины бабы у Ремизова? И городъ начинаетъ догрохотывать „свою послѣднюю сутолоку", плѣненный стальнымъ дыханіемъ ледяной силы. И сила эта заморозитъ жизнь: жизнь превращается въ тюрьму, которую лижутъ волны—порывы души безсильной: „**Ока-**

янный, окаянный — лизали волны крѣпостной валъ, выли, взъерошенныя вѣтромъ" („Крѣпость"). Окаянный Тараканщикъ!

На этомъ стальномъ фонѣ каторжной жизни г. Ремизовъ начинаетъ рисовать забавныя сцены. Его кованый слогъ пестритъ прибаутками. Точно онъ хочетъ уйти въ дѣтскую, точно хочетъ играть съ дѣтьми, съ ихъ „слоненками". Но эта игра—только опьяненіе. И такая жизнь—„винная лавка". „Винную лавку заперли. Сидѣлецъ съ ключами пропалъ въ снѣгахъ: больше не проси — ни вотъ столько не дастъ". („Новый Годъ"). И опять узнаете въ сидѣльцѣ вы Тараканщика. На усатую жизнь — не даетъ, потому что жизнь,—страданіе. Нѣжность необычайная, просвѣчивающая въ глубинѣ души автора—для Тараканщика только усатая жизнь. И смѣхъ, игры, забавныя прибаутки, которыми загораживается г. Ремизовъ, обвѣяны крикомъ стального вихря, прилетѣвшаго въ тундры. И напрасно старается уподобиться г. Ремизовъ мальчику Павлушкѣ, мечтавшему о слоненкѣ; самыя эти мечты падаютъ въ сердце крикомъ стального вихря. „Въ комнату Кати вошелъ настройщикъ, сталъ піанино настраивать.—Сѣрый слоненокъ, сѣрая мордочка,—ударяла нота". („Слоненокъ"). Прислушайтесь,—да вѣдь тутъ ужасъ: и опять крикъ стального вихря, опять: „Окаянный, Окаянный, Окаянный Тараканщикъ". Этотъ крикъ бросается на насъ изъ книги. Тутъ сила паоса г. Ремизова достигаетъ своего апогея. „Посолонью" и „Чортовымъ Логомъ" г. Ремизовъ выдвигается, какъ одинъ изъ лучшихъ современныхъ прозаиковъ русскихъ.

Раскройте любую страницу, и вы встрѣтитесь съ рядомъ фразъ необычайной красоты, подъема необычайнаго. Вотъ открываю страницу,—читайте: „Больная скрипучая камера, какъ нищенка на паперти у праздника". Вотъ еще открываю книгу — смотрите: „Монотонно позвякивая шашками и стуча сапогами, ходятъ по коридору часовые, какъ тюремные дни". И это въ относительно неудачной поэмѣ „Бѣлая башня". О недостаткахъ Ремизова я высказался въ рецензіи о „Прудѣ". Въ значительно меньшей степени эти недостатки присущи и „Чортовому Логу". Но

кристальная ясность слога, четкость рисунка въ содержательныхъ разсказахъ здѣсь скрадываютъ до minimum'а недостатки Ремизова. Вездѣ лейтъ-мотивъ книги звучитъ опредѣленно и мощно: изъ разбитаго окна, у котораго склонился горюющій авторъ, хлещетъ крикъ стального вѣтра, прилетѣвшаго въ тундры, да поднимается надъ окномъ, какъ надъ жизнью разбитой (жизнью ночной, „усатой"), лицо Тараканщика. И Тараканщикъ лаетъ: „Поганое: все поганое". И гдѣ-то за спиной раздается бабье лепетанье: „Тараканщикъ... новую вѣру хочетъ объявить". И дни проходятъ, какъ монотонные тюремные часовые. И Ремизовъ проситъ: „Вѣтеръ, пропой... стоитъ ли жить?.

Менѣе удаченъ отдѣлъ „Полуночное Солнце"; но и здѣсь яркія насъ встрѣчаютъ страницы. Намъ остается пожелать, чтобы талантъ Ремизова настолько же развился, насколько развился онъ въ „Чортовомъ Логѣ" по сравненію съ „Прудомъ". Тогда исторія литературы русской пріобрѣтаетъ еще новое, незабываемое имя.

1908.

ШЕСТОВЪ.

НАЧАЛА И КОНЦЫ.

На всѣхъ произведеніяхъ этого мыслителя лежитъ печать глубокой вдумчивости. Не сразу проникаетъ онъ въ наше сознаніе: это потому, что слишкомъ легко мы стремимся подвести оригинальное творчество мысли подъ общеизвѣстный трафаретъ; оригинальное творчество всегда имѣетъ свою тѣнь; эта тѣнь—подобіе высказываемыхъ мыслей, когда подгоняемъ мы ихъ подъ общепонятный лозунгъ. Есть и у Шестова свой двойникъ: скептицизмъ. Многіе изъ насъ недостаточно оцѣнили Шестова по первымъ его книгамъ: передъ нами явилась сперва тѣнь Шестова (скептицизмъ): а потомъ самъ Шестовъ. Тѣнь его сидѣла въ редакціяхъ; съ ней имѣли дѣло его популяризаторы и критики; самъ Шестовъ одинокимъ странникомъ путешествовалъ по нивамъ русской мысли. Повторилась исторія объ одномъ страннпкѣ и его тѣни, тѣнь выдавала себя за странника; странникъ ускользалъ, какъ тѣнь.

Еще въ раннихъ книгахъ этого замѣчательнаго мыслителя цѣнили мы блестящія страницы (анализъ Милля, разборъ трагедіи, разборъ „подполья" у Достоевскаго); но, опредѣляя общій „habitus" его воззрѣній на жгучія для насъ темы, мы опредѣлили этотъ „habitus", какъ скептицизмъ: задачи, выдвинутыя символизмомъ, новымъ религіознымъ сознаніемъ, казались намъ и болѣе глубокими. и болѣе сложными; съ другой стороны, скептицизмъ и адогматизмъ, какъ міропониманія, вовсе не выдерживаютъ критики съ точки зрѣнія догматовъ критической философіи, пока адогматизмъ понимаемъ мы такъ, какъ понимали его почти всѣ адогматики.

Но адогматизмъ Шестова особаго рода.

Въ послѣдней книгѣ, гдѣ собраны его статьи, въ достаточной степени даетъ онъ понять, что его адогматизмъ не

имѣетъ ничего общаго съ банальными формами адогматизма и скептицизма. Въ статьѣ о Чеховѣ („Творчество изъ ничего"), въ статьяхъ „Похвала Глупости" и „Предпослѣднія слова" ярко и кратко вноситъ онъ поправки къ своему поверхностно понятому адогматизму,—и передъ нами огненное лицо самого Шестова, озаренное какъ бы вспышками молній его правды, его догмата: появляется странникъ, расплющивая свою тѣнь на стѣнѣ.

Шестовъ утверждаетъ свободу творчества: все — сфера творчества: философія, логика, искусство, религія; правъ тотъ, кто творитъ, и творя, побѣждаетъ; истина, какъ общеобязательное сужденіе,—никому не нужна, ибо и у нея есть предпосылки. Вотъ основной лейтъ-мотивъ его книги. Но онъ вовсе не высказываетъ своего догмата; онъ все боится того, что высказываніе свяжетъ его съ необходимостью предъявить намъ сужденіе и потомъ защищать сужденіе посредствомъ общеобязательной предпосылки; а въ общеобязательность предпосылокъ разума онъ не можетъ вѣрить, будучи человѣкомъ, убѣжденнымъ въ религіозную реальность переживаемаго творчества. Вѣрить—не вѣрить, а доказать гносеологически безплодность гносеологіи—не хочетъ, не можетъ. Вѣрнѣе всего, что его вѣра въ творчество не можетъ позволить ему пользоваться нормами познанія. Почему же онъ говоритъ съ нами формой сужденій? Вѣдь единственный способъ его обращенія къ намъ не доказательство: не можетъ онъ что-либо доказать. Онъ можетъ показать себя, но для этого надо быть пророкомъ, художникомъ' не можетъ или не хочетъ онъ быть—ни тѣмъ, ни другимъ. Ему остается опровергать всѣхъ: и форма его опроверженій (тѣнь Шестова)—скептицизмъ.

Мы тоже исповѣдуемъ приматъ творчества надъ познаніемъ; но мы выносимъ творчество изъ области теоріи творчества; теорія творчества для насъ вовсе не догматъ, а пріемъ доказательствъ свободы творчества отъ противнаго; въ терминахъ любого метода подбираемся мы къ предѣлу любого метода; говоримъ: „здѣсь стѣна"; „+" любого метода сводимъ на „—"; системой минусовъ огораживаемся отъ условныхъ плюсовъ; система минусовъ и есть теорія знанія: предопредѣляя эту послѣднюю творчествомъ, мы присоединя-

емъ къ первому минусу минусъ второй: „—" на „—"=+. Вотъ какъ доказываемъ мы условность познанія въ условіяхъ познанія. Если Шестовъ упрекаетъ насъ въ теоретизированіи (т. е. въ догматизмѣ), то развѣ не понимаетъ онъ, что, поступай мы иначе, мы всѣ не имѣли бы права ничего утверждать; мы должны были бы только творить. Быть можетъ, онъ и правъ; но до тѣхъ поръ, пока не возьметъ перо въ руки; разъ взялъ перо и пишетъ статью, то обязанъ надѣть маску догматизма. „Минусъ на минусъ = плюсъ: вѣдь этотъ плюсъ — постулатъ". Да, но пусть обратится онъ къ образамъ Ницше, Ибсена: развѣ здѣсь не было творчества? Въ предѣлахъ познанія условно позволяемъ себѣ мы строить условные догматы; но догматы эти не являются ли намеками на то, что внѣшнія сферы бытія, гдѣ всѣ заснули, пробуждаемъ мы къ внутреннему. Туда зовемъ, туда. А призывъ Шестова долетаетъ до многихъ лишь какъ скептическій догматъ, удаляющій самого Шестова въ сторону, противоположную его устремленію. Шестовъ, какъ колдунъ изъ „Страшной мести", вскакиваетъ на своего коня (скептицизмъ), чтобъ умчаться прочь отъ Карпатовъ догматики; а Карпаты (догматизмъ)—все ближе и ближе отъ него: онъ уже на Карпатахъ; передъ нимъ — Страшный Мститель, котораго самъ Шестовъ спихнулъ въ пропасть когда-то: это — творчество жизни. Быть можетъ, летитъ на Карпаты тѣнь Шестова (опять этотъ странникъ продѣлалъ съ нами свой фокусъ!), а самъ онъ удалился отъ насъ въ свое творческое молчаніе? Что подъ молчаніемъ? Ницше молчаливо намъ улыбался. По улыбкѣ догадывались мы о Ницше-практикѣ (о томъ факирѣ, про котораго самъ Шестовъ выражается, будто этотъ факиръ гналъ въ сторону отъ истины: мы называемъ такой способъ дѣйствія подчиненіемъ истины образу цѣнности: что образъ цѣнности у факира есть,—въ этомъ, надѣюсь, и Шестовъ не усомнится). Итакъ Ницше изъ молчанія намъ подавалъ знакъ творческимъ жестомъ: Шестовъ окаменѣлъ передъ нами безъ жеста, надѣвъ маску скептической суетливости, окаменѣлъ, а пишетъ книгу за книгой. Книги его замѣчательны—это безспорно. Но все же книги—книги. Слѣдовательно, самъ Шестовъ не факиръ. Тогда творчество его подчинено формаль-

нымъ истинамъ логики; логическое же отрицаніе логическихъ путей есть отрицаніе извнѣ: Шестовъ гетерономенъ въ отрицаніи.

Шестовъ, или тѣнь Шестова?

Все это—въ сторону автора. А вотъ въ сторону публики.

Шестовъ замѣчательно предостерегаетъ насъ отъ поверхностныхъ способовъ утвержденія цѣнности. Становясь отрицателемъ (въ отношеніи къ Мережковскому звучитъ эта нота), онъ теряетъ свою глубину и силу. Становясь отрицателемъ Канта, онъ попадаетъ въ странное положеніе. „Уайльдъ и Ницше, съ одной стороны... нео-кантіанцы... съ другой открыто проповѣдуютъ ложь". „Даже просто истина ничего не говоритъ уху" замѣчаетъ онъ дальше. Выводъ: Шестову должны говорить нео-кантіанцы, ибо они не говорятъ объ истинѣ. Далѣе Шестовъ зоветъ къ освобожденію отъ истины: „Нужно найти способъ вырваться изъ власти всякаго рода истинъ. Въ эту сторону гнали факиры". Итакъ: нужно быть... нео-кантіанцемъ? „Нѣтъ", скажетъ Шестовъ, „нужно быть факиромъ". А что если кантіанцы — факиры?.. „Не вижу, чтобы это было такъ" возразитъ мнѣ Шестовъ. А вотъ я не вижу, чтобы Шестовъ былъ факиромъ: слѣдовательно, если бы даже я согласился съ необходимостью лжи, я не могъ бы согласиться съ Шестовымъ, подозрѣвая его въ намѣреніи подъ видомъ отрицанія всякаго рода „истинъ", утвердить какую-нибудь изъ нихъ... контрабандой. Но ложь мнѣ необходима, и я охотно прислушиваюсь къ молчаливому утвержденію Шестова, что только живое творчество истинно. У меня есть для этого особое словечко (да проститъ мнѣ Шестовъ!), словечко это: „символизмъ". Но вѣдь и у Шестова въ свою очередь есть такое же словечко: „адогматизмъ"; и изъ него вырастаетъ тѣнь Шестова (скептицизмъ), мчащаяся къ Карпатамъ догматизма.

На Карпатахъ есть пропасть; въ нее пролетаетъ тѣнь Шестова. Эта пропасть заключается въ догматѣ, будто истина=неистинѣ, а неистина=истинѣ.

Надѣюсь, что самъ Шестовъ благополучно избѣгнетъ пропасти.

1909.

АНДРЕЕВЪ.

ПРИЗРАКИ ХАОСА.

Наша жизнь — безуміе. Сама наука — только найденный ритмъ безумія. Спокойная маска на воспаленномъ лицѣ. Загляни сквозь нее „въ пустыхъ очей ночную муть“, тотъ же хаосъ безцѣльности, что и въ бѣшеномъ бѣгѣ прохожихъ, мчащихся вдоль улицъ неизвѣстно куда. Хаосъ души сливается съ хаосомъ жизни, и не одинъ безумецъ прячется подъ маской ученаго, инженера или механика. Ужасъ тамъ, гдѣ лазурь повсюду пересѣкаютъ электрическіе проводы, гдѣ пыхтящій автомобиль, точно яростный минотавръ, быстро проносится въ лабиринтѣ улицъ; ужасъ тамъ, гдѣ звонятъ телефоны, гдѣ знакомцы и незнакомцы бросаютъ другъ другу въ уши черезъ пространство свои трескуче-гортанные выкрики, гдѣ ниспадаютъ и улетаютъ подъемники, гдѣ безумно уставились черныя жерла фабрикъ длинными трубами въ безмятежную ясность, и черные плевки копоти взлетаютъ, взлетаютъ безконечно. И точно сѣть виситъ тамъ надо всѣмъ, видимо сплетенная страшнымъ ловчимъ, и на взорахъ всегда „облакъ черный,—черной Смерти пелена“. Близокъ Ловчій, и немногіе слышатъ Его приближеніе, но давно уже привѣтственно кличутъ его вопли призывныхъ гудковъ. Люди въ инженерныхъ сюртукахъ собираются вдохнуть паръ въ омертвѣвшій трупъ человѣчества и мечтаютъ объ электрическомъ воскресеніи мертвыхъ. Люди оказались здѣсь инженерами, механиками, техниками, превратившими хаотическій ужасъ душъ въ ужасающую механизацію хаоса. Воспаленный бредъ демонизма и пламенный глазъ демона, мчащагося вдоль желѣзныхъ рельсовъ прогресса среди глухой ночи. Удивительно ли, что современное искусство, отражая бредъ омраченныхъ душъ, перекликается съ искусствомъ инженернымъ. Протяжная повѣсть

летящаго черезъ желѣзный мостъ паровоза—повѣсть о хаотическомъ круговоротѣ—и возгласъ Тютчева: „Какъ жадно міръ души ночной внимаетъ повѣсти любимой“.

Хаосъ всегда за спиной у героевъ разсказовъ Л. Андреева. И по мѣрѣ того, какъ росъ этотъ крупный талантъ, хаосъ дерзновенный выросталъ въ его произведеніяхъ, и когда герои его проходили по комнатамъ, хаосъ плясалъ на стѣнахъ уродливыми тѣнями ихъ. Наконецъ, скрылись люди и остались ихъ тѣни, неожиданно распластанныя по всѣмъ направленіямъ. И безумны были ихъ изломы. И вотъ въ разсказѣ „Призраки“ сорвана послѣдняя маска обманной здравости, полнозвучнѣй, чудеснѣй звучитъ въ ней пѣснь торжествующей ночи. Люди вдругъ превратились въ карандаши, которыми чьи-то невидимыя руки зачертили прихотливыя арабески: можно ли говорить о вмѣняемости, когда одинъ не знаетъ, почему на міровомъ свиткѣ онъ чертитъ ослиныя уши, другой—ангельскія крылья. Удивляешься, какъ сохранились въ этомъ круговоротѣ безумія какія-то призрачныя нормы здравости, дающія поводъ къ лишенію свободы тѣхъ, кто неосторожно вздумалъ переступить порогъ призрака и попирать тѣнь ногами. Душевно-больной Георгій Тимоѳеевичъ, радостно благословляя жизнь, днемъ пишетъ донесеніе въ Синодъ о томъ, что дымовая труба перестала стонать, а ночью летаетъ съ Николой Угодникомъ. Георгій Тимоѳеевичъ озабоченно пускаетъ по лужамъ бумажные кораблики и улыбается доктору, когда тотъ сдираетъ ему съ затылка мушку: „Хорошо. Освѣжаетъ знаете ли. Очень хорошо!“ И Николай Николаевичъ, докторъ Шевыревъ, улыбается тоже. Всегда выбритый, всегда надушенный, машинально улыбается при обходѣ больныхъ, молчитъ и улыбается; и когда сидитъ въ ресторанѣ „Вавилонъ“ и пьетъ золото, онъ все такъ же молчитъ, не думаетъ вовсе, быть можетъ,—улыбается, улыбается всегда.

Въ ресторанѣ „Вавилонъ“ чертятъ воздухъ ругательства „колючія, кривыя, какъ летучія мыши“. Благостью, вѣчнымъ покоемъ наполненъ домъ сумасшедшихъ, и Георгій Тимоѳеевичъ тихо живетъ тамъ по ту сторону добра и зла. А когда больные выходятъ гулять, небо темнѣетъ и носятся галки. И больные говорятъ: „Хорошо теперь дома“

И въ ужасѣ возвращаются въ мирную обитель лечебницы, гдѣ ихъ ждетъ вѣчный покой. Никогда не происходятъ тамъ ужасы, какіе происходятъ въ ресторанѣ „Вавилонъ", гдѣ инженеры, студенты, техники приносятъ безумье своихъ душъ и гдѣ студентъ „отошелъ въ уголъ, наклонился, точно собираясь плюнуть, и выстрѣлилъ себѣ въ ротъ, еще пахнувшій виномъ". А вотъ Николай Николаевичъ, докторъ Шевыревъ, цѣлитель больныхъ, каждую ночь сидитъ здѣсь, пьетъ золото среди электрическихъ огней, молчитъ и улыбается. О если бы онъ, какъ древній цѣлитель, Орфей, хоть бы разъ побѣдилъ ужасъ. Георгій Тимоѳеевичъ, навѣрное, принялъ бы всѣ мѣры. Георгій Тимоѳеевичъ отломилъ бы спинку стула, чтобы сдѣлать изъ нея лиру. онъ прищурилъ бы глаза и отъ электрическихъ огней протянулись бы тонкозвонныя, златорунныя струны. Онъ порвалъ бы золотыя струны, натянулъ бы на лиру, пальцы бы его забѣгали по сіяющимъ струнамъ, и призраки хаоса, завороженные, покорно легли бы у его ногъ, и сладкіе звуки, точно струи Леты, залили, затопили бы все, закачались бы снѣжные лотосы забвенія на струйныхъ волнахъ.

Но Николай Николаевичъ, докторъ Шевыревъ, ничего не предпринимаетъ: сидитъ въ ресторанѣ „Вавилонъ" и машинально улыбается. Будетъ день. И онъ такъ же улыбается, слушая рѣчь Георгія Тимоѳеевича. И наступитъ ночь. И докторъ Шевыревъ, всегда выбритый, всегда надушенный, взявъ цилиндръ,—снова и снова машинально канетъ въ ужасъ ночи.

1904.

ВТОРОЙ ТОМЪ.

Во второмъ томѣ сочиненій Л. Андреева собраны его лучшія произведенія: „Мысль", „Въ туманѣ", „Жизнь Василія Ѳивейскаго", „Призраки", „Красный

смѣхъ". Такой подборъ придаетъ этому тому весьма значительный удѣльный вѣсъ. Предъ нами рельефно вырисовываются контуры творчества Л. Андреева.

Л. Андреевъ типичный выразитель современности съ ея усложнившимся темпомъ человѣческихъ отношеній. Запасъ впечатлѣній, брошенныхъ намъ жизнью, не успѣваемъ мы переработать. Слишкомъ много расходуемъ нервной энергіи только для того, чтобъ не отстать отъ русла культуры, безумно летящей въ пустоту невѣдомыхъ цѣлей. Все усложняется. Больше всего боимся мы верхоглядства и узости. Но углубленіе въ любую отрасль знанія или творчества ведетъ неизмѣнно къ узости, а дороги намъ широкіе горизонты, да свободные. Невольно приходится расширяться, но, чтобъ не расплыться въ безпочвенныхъ обобщеніяхъ, приходится внимательно слѣдить за теченіемъ многихъ руслъ знанія. Приходится жить многими несведенными параллелями. И эта-то постоянная, напряженная сложность надрываетъ здоровье, натягиваетъ нить жизни, какъ струну, готовую ежеминутно оборваться. Душно и тѣсно личности въ хотя бы и прекрасныхъ, оригинальныхъ рамкахъ искусства, науки, философіи, религіи. Хочется свѣту и воздуху. Хочется жизни сложной, но и цѣльной, живой, воплощенной. Такъ начинается бунтъ вообще противъ сложностей культуры, не оживленной здоровымъ ритмомъ жизни. Такъ начинается бунтъ противъ механическаго, государственнаго гнета за цѣнности культуры свободной, но и бунтъ противъ невоплощенныхъ или невоплотимыхъ сложностей культуры. Часто выходъ изъ этого отчаяннаго положенія—истерика нереутонченнаго сознанія, способная насъ бросить во всѣ крайности безумія и хулиганства. Правы нападки на хулиганство въ защиту культуры; часто забываютъ при этомъ, что не одно варварство, но и недоумѣніе въ пониманіи послѣднихъ цѣлей культуры, поддерживаетъ упорный ростъ интеллигентнаго хулиганства. Вѣдь самый бунтъ не во имя культуры, а противъ невоплощенныхъ сложностей культуры — анархизмъ, соединенный съ презрѣніемъ къ узости верхоглядству,—вытекаетъ изъ мистическихъ корней человѣческаго сознанія. Мистическій анархизмъ есть показатель послѣдняго предѣла разочарованія въ позитивномъ рѣшеніи вопросовъ о

смыслѣ жизни, но и нежеланія замкнуться въ формахъ отжившей идеологіи и мистицизма, какъ бы ни были утонченны мотивы, заставляющіе насъ закрыть лицо передъ зіяющимъ обрывомъ, надъ которымъ мы повисли. Мистическій анархизмъ—единственный отвѣтъ живой личности на всѣ неудовлетворяющія насъ теоріи о смыслѣ жизни, органическое противоядіе нашей личности противъ всевозможныхъ (культурныхъ и некультурныхъ) ядовъ, которыми ее отравляютъ. Но мистическій анархизмъ, провозглашенный, какъ теорія, какъ осознанный и принятый методъ жизни, не выдерживаетъ никакой критики. Религіозныя переживанія, предопредѣляющія анархическій бунтъ, разъ они осознаны, превращаются въ теоріи религій и культуры, налагающія на насъ бремена и узы. Вотъ почему, признавая мистическій анархизмъ, какъ комплексъ извѣстныхъ самоощущеній, мы возстаемъ противъ всякой теоретики анархическихъ переживаній.

Для отраженія въ образахъ искусства современнаго намъ анархическаго кризиса требуется необычайная искренность и сила отчаянія. Все это часто отсутствуетъ у художниковъ, непроизвольно отражающихъ эти переживанія.

Леонидъ Андреевъ, можетъ быть, единственный мистическій анархистъ среди современныхъ намъ писателей русскихъ. Нигдѣ не впадаетъ онъ въ утрировку. Нигдѣ не звучатъ въ его творчествѣ фальшивыя ноты. Дѣйствительная бездна смотритъ изъ глубины его творчества, дѣйствительный крикъ недоумѣвающаго ужаса срывается съ устъ его героевъ. А тревога пронизываетъ насъ, когда читаемъ мы повѣсть безумія. Л. Андреевъ—единственный вѣрный изобразитель неоформленнаго хаоса жизни. Въ его творчествѣ мы не видимъ обѣтованій побѣды надъ ужасомъ, но и не видимъ мы тихой смерти успокоенія. Все тревожнѣй, тревожнѣй глядятъ на героевъ его очи ночныя, слѣпыя. Все больше и больше отчаяніе густой чернотой заливаетъ сердца ихъ: и не примирятся, и будутъ бороться, и борьба будетъ безцѣльна, и движенія ихъ напомнятъ судорогу обезумѣвшихъ, въ тюрьму заключенныхъ. Л. Андреевъ художникъ огромный. Но онъ могъ бы оковывать души наши еще полновластнѣй, если бы сумѣлъ отдѣлиться отъ своихъ героевъ, если бъ съ высотъ безстрастія

созерцалъ хаосъ жизни, предъ нимъ развернутый. Но сливается онъ съ тревогой своихъ героевъ, самъ тревожно смотритъ въ ночную муть. И жалобный ропотъ, и недоумѣніе, и нѣжная, робкая, тихая грусть порой блеснетъ въ его творчествѣ, и опять, и опять все тревога зальетъ. Онъ, какъ и Чеховъ, не можетъ свести воедину жизненныя параллели. Онъ тоже приподнятъ надъ позитивизмомъ. Но въ то время какъ Чеховъ, не найдя новаго, связывающаго слова жизни, какъ бы безстрастно повисъ въ пространствахъ надъ формами жизни, улыбаясь, и черезъ какое-то знаніе примирился, успокоился въ созерцаніи, — чтобъ ломать ужасомъ рѣшетки тюремъ, въ самую муть жизни съ высотъ созерцанія ниспалъ Л. Андреевъ. Онъ напоминаетъ разгнѣваннаго безумца, безцѣльно борющагося съ пустотой. И дни бѣгутъ. И ночь растетъ. И Андреевъ борется съ ночью. И крики отчаянія все отчетливѣй раздаются въ изумительныхъ по красотѣ и силѣ произведеніяхъ его.

Во второмъ томѣ сочиненій Л. Андреева съ силой, все нарастающей, рвется безуміе изъ тайныхъ нѣдръ душевныхъ на поверхность жизни. Въ повѣсти „Мысль" оно все-таки смѣется подъ стальными иглами анализа, которыми докторъ Керженцевъ пытается пронзить темь ночную. Смѣется оно и все-таки овладѣваетъ утонченнымъ аппаратомъ человѣческой мысли, не ломая его, но играя съ нимъ. Тяжело виситъ безуміе въ городскихъ туманахъ, тускло глядитъ изъ очей безсмысленнаго разврата. „Жизнь Василія Ѳивейскаго"—это безуміе, ставшее жизнью обыденной. Здѣсь оно вкрадывается въ жизнь, сливается съ жизнью, такъ что уже невозможно распутать нити жизни и нити безумія въ этомъ чудовищномъ узлѣ міровой безсмыслицы. „Призраки" — апоѳеозъ сумасшедшаго дома. Тьма безпросвѣтная, полная ужаса, растворяетъ одинаково какъ идеальныя, такъ и реальныя основы жизни. Все она заливаетъ. И вотъ въ „Красномъ смѣхѣ" она зажигается огненнымъ бредомъ. Кажется, что на черный горизонтъ жизни выходитъ что-то большое, красное... Но что?

Андреевъ не отвѣтитъ намъ на это. Онъ не знаетъ ничего. Онъ искренно недоумѣваетъ и какъ бы проситъ у насъ

помощи, а мы—положительные, уравновѣшенные, важные,— знаемъ ли мы, что ему отвѣтить?

1906.

СМЕРТЬ ИЛИ ВОЗРОЖДЕНІЕ?

До девяти разъ переписывалъ и отдѣлывалъ слогъ Гоголь, работая надъ „Вечерами". И вотъ—произведеніе яркости необычайной, гдѣ каждый періодъ узорной рѣчи, озаривъ лабиринты далей мгновеннымъ, какъ зарница блескомъ, замыкаетъ ихъ кованнымъ словомъ; гдѣ каждая фраза, точно убранная къ вѣнцу невѣста жемчуговымъ кокошникомъ такъ плавно колышется въ кисейной фатѣ словъ; гдѣ каждое слово, что яркій позументъ на сарафанѣ у невѣсты.

Здѣсь словесность не словесность; здѣсь, какъ на мраморѣ, изваивается творческій порывъ. Такъ писали художники слова, давшіе намъ и стиль, и слогъ. Но слогъ не стиль и стиль не слогъ. Слогъ такъ относится къ стилю, какъ художественная форма въ обыденномъ смыслѣ къ формѣ въ болѣе широкомъ смыслѣ. Обычно форма противополагается содержанію; въ болѣе широкомъ смыслѣ она есть осязаемая плоть творящей души (здѣсь форма и содержаніе — недѣлимы). Задача художника заключается не только въ томъ, чтобы воплотить индивидуальность (дать стиль), но и обработать ее, осознать (дать слогъ).

Идеалъ художника слова—претворить слогъ въ стиль и стиль въ слогъ: о такомъ художникѣ можно сказать, что душа его сказывается уже въ самой разстановкѣ словъ.

Таковъ былъ Пушкинъ. Такъ онъ писалъ.

Стиль и слогъ приближаются, сплетаются и прикасаются у одного и того же художника, но между ними — непреступаемая черта, какъ между сознаніемъ и безсознательнымъ. Стиль безсознателенъ, слогъ—осознанный стиль. И потому—

то подъ слогомъ часто разумѣли и стиль, и привыкли думать, что творчество не есть созданіе стиля, а выраженіе идейнаго содержанія. И на поверхности литературы русской всплывали безстильныя произведенія пера съ разнузданнымъ „нутромъ“, быть можетъ и вразумительнымъ для художника, но блѣднымъ для читателя—съ „нутромъ“, окованнымъ тенденціей; тенденція служила собственно указательнымъ пальцемъ, т. е. подстрочнымъ переводомъ къ тому, о чемъ волновалось невразумительное художественное „нутро“. Въ противовѣсъ такому пониманію задачъ словесности заговорили о томъ, что душа художника въ слогѣ, и подмѣнили стиль слогомъ. И молодые художники принялись работать надъ формой въ болѣе узкомъ смыслѣ.

Такая работа имѣла громадный педагогическій смыслъ, но не болѣе: появились ремесленники формы, смѣнившіе ремесленниковъ тенденціи, наконецъ, появилась фабрика стилей, когда подъ стилемъ стали разумѣть не ритмъ душевнаго выраженія, а только умѣніе подражать ритмикѣ великихъ душъ, литературныхъ школъ и эпохъ. И теперь часто молодые авторы наперерывъ стараются преуспѣвать въ формѣ, а модные критики стараются показать, что и они понимаютъ суть дѣла: говорятъ о единствѣ формы и содержанія, смѣшивая воедино стиль и слогъ; это называется у нихъ хорошимъ тономъ.

Когда приходится говорить о творчествѣ такого серьезнаго художника, какъ Л. Андреевъ, все это нужно оговорить, все это слѣдуетъ помнить, чтобы восторгъ не перешелъ въ ротозѣйство, а критика въ хамское хихиканье надъ слабыми сторонами этого большого дарованія.

Стиль есть у Андреева. Стиль собственный, влекущій, невнятный. Въ немъ бьется ритмъ души точно въ пространствѣ ночи крылья испуганной птицы. Крылья бьются и падаютъ, бьются и падаютъ, словно кто-то большой и грустный, весь окутанный муаромъ ночи, собрался улетѣть — улетѣть прочь: и все не можетъ и все-то бьется. Испуганная птица, плеснувшая крыльями: такое у Андреева творчество. И будто хочется видѣть, что не темная ночь впереди, а кусокъ чернаго муара, которымъ завязали глаза. Но это — пространства, гдѣ

нѣтъ ничего, нѣтъ ничего; все летѣть бы, летѣть. Но Андреевъ глядѣлъ, глядѣлъ и не улеталъ; бездну видѣлъ и жаловался на нее, и оглянулся, но онъ въ нее не бросился: огородился стѣнами; и, какъ странные пежити, возникали его герои: имъ открывалась бездна. При видѣ ея докторъ Керженцевъ захотѣлъ опуститься на четвереньки; опустился—не могъ подняться: такъ и уползъ въ бездну на четверенькахъ. Его охватила тьма. И его, и другихъ—всѣхъ, всѣхъ охватилъ мракъ, кого воскрешалъ къ жизни Андреевъ. Онъ, какъ Елеазаръ, носилъ въ себѣ тьму, повергающую въ ужасъ всѣхъ, кого создавала мечта. Мечта проливалась въ безпокойныхъ, медлительныхъ строкахъ, безуміе и ужасъ остывали гирляндой словъ. Таковъ былъ стиль у Андреева.

Слога у него нѣтъ. Читаешь — точно черновикъ геніальнаго мастера. А когда захочетъ, дастъ и слогъ, какъ въ „Призракахъ". Не до слога ему, когда весь онъ уходитъ въ стиль, а стиль все еще въ мукахъ рожденія, потому что въ мукахъ творчества вздыхаетъ душа. Онъ еще пробуетъ перо, хотя намъ и кажется подчасъ, что Андреевъ далъ все, что могъ; далъ все, что можемъ мы требовать отъ крупнаго художника. Мы, пожалуй, и пишемъ съ достоинствомъ о характерѣ Андреевскаго творчества; такъ писали о немъ, такъ пишутъ. А можетъ случиться, что все, написанное Андреевымъ, только прологъ къ его дѣйствительному творчеству. Можетъ случиться и то, что онъ перестанетъ писать: онъ не писатель, онъ — большой художникъ, онъ можетъ сказать намъ: „Что вы, я и не думалъ быть писателемъ". А мы то!

И тѣмъ не менѣе Андреева по несправедливости считаютъ крупнымъ писателемъ современности; но онъ менѣе чѣмъ ктолибо установился. Тутъ и надежда и опасеніе: опасеніе — а вдругъ сочтетъ себя писателемъ, успокоится, слишкомъ низко оцѣнивъ себя; надежда—если все, имъ написанное, есть только проба пера, то какъ же онъ можетъ еще развернуться? Вѣдь берега его творчества еще не обозначены! Но если творчество его безъ береговъ, онъ непремѣнно уплыветъ куда-то (творческое напряженіе уйдетъ въ пустоту), и въ неоконченныхъ массивахъ его свершеній мы не узнаемъ, куда насъ вели: крылья испуганной птицы перестанутъ биться, и Андреевъ

съ окаменѣлымъ лицомъ маститo усядется въ курульныя кресла оффиціальныхъ знаменитостей.

Да не будетъ такъ!

Все это приходитъ въ голову, когда читаешь „Жизнь Человѣка". И прежде всего отповѣдь стилизаторамъ: „Развѣ вы не знаете, съ кѣмъ имѣете дѣло? Развѣ можно учесть Андреева, какъ надо писать вы, критики модернъ, и вы, лѣзущіе изъ кожи, чтобы хоть отчасти уподобиться Брюсову, Сологубу, Блоку!" Ну да: форма у Андреева небрежна, случайна, но форма въ болѣе узкомъ смыслѣ (не стиль); подчеркивать это, минуя самый тонъ творчества, который только и обозначился во всемъ своемъ діапазонѣ въ „Жизни Человѣка", значитъ стрѣлять изъ пушекъ по воробьямъ; кто не услышалъ ритмическихъ ударовъ, разрывающихъ его діалоги, тотъ никогда не слышалъ того, что дѣйствительно въ Андреевѣ намъ цѣнно. Но когда говорятъ, что „Жизнь Человѣка" подражаніе Мэтерлинку, хочется улыбнуться: такими словами критики выдаютъ себѣ патентъ на непониманіе Мэтерлинка. И въ то же время велико здѣсь кажущееся сродство: не нужно быть критикомъ, чтобы открыть эту Америку. Когда говорятъ такъ, заключаютъ по аналогіи, подобно тому, какъ крылья птицъ напоминаютъ крылья насѣкомыхъ при всемъ различіи структуры. И Андреевъ, и Мэтерлинкъ оба говорятъ о неизвѣстномъ, о роковомъ. Но неизвѣстность неизвѣстности рознь: прислушайтесь къ голосу безмолвія у Мэтерлинка, и у Андреева: развѣ есть тутъ что-либо общее? Да и кромѣ всего: у Мэтерлинка встрѣчаемъ упрощеніе слога, у Андреева—упрощеніе стиля, Мэтерлинкъ даетъ схему обычной рѣчи, Андреевъ въ „Жизни Человѣка" даетъ схему своего стиля.

Можно ли заключать къ тожеству стилей обоихъ писателей на этомъ шаткомъ основаніи?

Что-то странное произошло со стилемъ Андреева въ „Жизни Человѣка": медлительно-томящій, какъ зной, бросающій о земь въ корчахъ, онъ вдругъ насмѣшливо окрылился: птица сорвалась—она летитъ теперь въ пространство ночи: Андреевъ, бросавшій героевъ своихъ въ провалы ночи, теперь бросился самъ, а покинутые его герои чопорно застыли въ своихъ креслахъ, какъ тѣ, что сидѣли въ гостяхъ у

Человѣка и шептались о его богатствѣ. Они теперь не будутъ ползать на корточкахъ, наоборотъ: теченіе ихъ мыслей вполнѣ благопристойное; и рыдающее безуміе Шумана не такъ ихъ задѣнетъ, какъ скрипичные звуки „Чижика". И горячечный зной стиля смѣняется простотою, суровостью, холодомъ. Это не случайно: это значитъ—Андреевъ покончилъ счеты съ какой-то нерѣшительностью одному ему вѣдомымъ творческимъ компромиссомъ. Онъ на что-то рѣшился и уходитъ, уходитъ—къ новому творчеству, или прочь отъ творчества. Или стиль его сойдетъ на нѣтъ: мы скажемъ: „Здѣсь исчезъ художникъ, но здѣсь молчитъ Человѣкъ, узнавши то, что не спится мудрецамъ". Или стиль его, отбросивъ все случайное и наносное, по-новому окрѣпнетъ, и ритмическіе удары зажгутъ молнію совершенно-новаго творчества; мы скажемъ: „Вотъ онъ былъ, и вотъ умеръ: въ загробныхъ даляхъ предстала ему Жизнь Человѣка (увидѣлъ то, чего никто не видалъ) не такъ, какъ предстаетъ она намъ, или какъ предстаетъ она Богу: такъ видитъ ее кто-то третій, кто не Богъ, но уже не человѣкъ".

Съ чѣмъ порвалъ Андреевъ, куда онъ уходитъ отъ насъ? Не знаемъ, увидимъ. Но я хочу подчеркнуть только то, что не спроста мѣняется его стиль, потому что тутъ глубочайшій кризисъ души. И уже одно это создаетъ изъ „Жизни Человѣка" глубоко захватывающее насъ произведеніе. Искусство ли это—не знаю, но испытываю головокруженіе, можетъ быть, головокруженіе не есть реакція на художественное произведеніе, но я хочу, чтобы „Жизнь Человѣка" была такой, а не иной. Когда читалъ, забылъ, что есть слогъ, что существуютъ опредѣленныя требованія, которыя я, какъ критикъ, долженъ предъявить автору. Просто забылъ провѣрить полномочія и по-дѣтски принялъ то, что далъ мнѣ Андреевъ. И кто-то третій (не Богъ, но уже не человѣкъ) закивалъ изъ страницъ, съ грустной, грустной, до ужаса усмиренной улыбкой: „Да, да: это такъ—и ты знаешь, ты помнишь. Вѣдь это всегда приходитъ въ дѣтствѣ, а потомъ это уходитъ и забывается. Но иногда это возвращается. Тогда люди умираютъ, или для нихъ идетъ все по-новому. Такъ будетъ, такъ было въ далекомъ дѣтствѣ: помнишь, связь

обрывалась между тобой и міромъ: нужно было преодолѣть милліарды верстъ и дней, чтобы вернуться, но ты возвращался въ одно мгновеніе. Надъ тобой стояли неизвѣстные люди и слишкомъ рѣзкими голосами говорили другъ другу: „Опять у него кошмаръ“ и слишкомъ грубо протягивали руки. Но ты вспоминалъ: это были все родные и близкіе. И все проходило. Синематографъ жизни тебя успокоилъ на время, хотя ты и помнилъ о роковомъ. И вотъ опять оно начинается. Такъ было, такъ будетъ“.

Такъ я читалъ „Жизнь Человѣка“. Глубиной сознанія узнавалъ самое странное, что бывало со мной. Мнѣ казалось—со мной говоритъ мое.

Такъ было, такъ будетъ...

Мнѣ скажутъ: „О чемъ вы? Просто Андреевъ изобразилъ рокъ, неизвѣстность, постигающую „Жизнь Человѣка“. Зачѣмъ слова: и не рокъ, не неизвѣстность, и вообще не въ опредѣленіяхъ суть дѣла, не надо строить аллегорій! Къ чему разгадывать вѣчный кошмаръ (кошмаръ-ли только?)? Вотъ Человѣкъ, Его друзья, Его враги, Нѣкто въ сѣромъ—могу ли я говорить о смыслѣ, могу ли я разбирать ошибки формы, когда мнѣ показали мое вѣчно дѣтское, сиротливо брошенное въ пространствахъ души? Вотъ почему я говорю о „Жизни Человѣка“, не какъ критикъ, а какъ человѣкъ.

У Андреева и прежде чувствовалась глубина все постигающей долгой ночи, темной ночи. И та самая „бездна“, о которой гласятъ всѣ нечистыя уста, о которой скрипятъ всѣ перья; эта „бездна“ у Андреева—безъ дна: она подлинная. У Андреева и прежде въ каждой мелочи открывался смыслъ глубокій и темный. Каждый разъ начиналъ Андреевъ съ того, что показывалъ намъ одного изъ своихъ Керженцевыхъ (у него почти всѣ—Керженцевы), а кончалъ тѣмъ, что прогонялъ Керженцевыхъ въ пустоту (хорошо еще, что не на корточкахъ). Со всѣхъ сторонъ окружала она—темная, непроглядная ночь, жадная, непроглядная темень.

Средній человѣкъ—Иванъ Ивановичъ—неизмѣнно проваливался. Проваливались всѣ Иваны Ивановичи. Но послѣдняго вывода Андреевъ не дѣлалъ. Бывало, ѣстъ у него Иванъ

Ивановичъ, а почва уходитъ изъ-подъ его ногъ; спитъ, и въ спахъ уходитъ тоже; пьянствуетъ, трудится, любитъ—и вдругъ убѣгаетъ въ кѣмъ-то пробитую брешь. Но послѣдняго вывода Андреевъ не дѣлалъ: молчалъ о томъ, что провалъ, куда все уноситъ, дѣйствительно существуетъ и что больше здѣсь ничего нѣтъ; реализмъ—вздоръ, или хитрая уловка. Опять и опять начиналъ Андреевъ лѣпить изъ земли свои образы, хватаясь за призракъ реальности, какъ за дѣйствительность. Опять, и опять, и опять земля у него разсыпалась прахомъ, загоралась „краснымъ смѣхомъ" смерти и разрушенія. Но если Жизнь Человѣка ни въ одно мгновеніе не защищена отъ ночныхъ посѣщеній, то и нѣтъ ея вовсе, потому что она—сонъ.

И это Андреевъ сказалъ теперь всей глубиной своего сознанія, всей глубиной своей художественной стихіи, сказалъ „Жизнью Человѣка".

И онъ пересталъ быть прежнимъ. Земляной пластъ реализма, гробовой плитой давившій его, просто не сталъ быть. Тяжесть отчаянія перешла въ легкость трагедіи, боль — въ анестезію. И Андреевъ самъ прошелъ въ имъ пробитую брешь: онъ сталъ удаляться въ пустыню ночи. Что-то перестало быть въ немъ, а то, что осталось, безмірнымъ пожитьемъ носится оно надъ мѣстами, гдѣ былъ Андреевъ, и гдѣ его больше нѣтъ. И „Жизнь Человѣка" осталась, а Андреева уже нѣтъ. Умерла ли земля, или умеръ Андреевъ?

Нѣтъ это не смерть.

„Жизнь Человѣка"—кошмаръ—скажутъ многіе. Пусть! Но пусть это скажетъ самъ Андреевъ. Нѣтъ, онъ этого не скажетъ.

„Жизнь Человѣка" нельзя ни хвалить, ни порицать. Ее можно отвергнуть или принять.

И я принимаю.

1907.

„Анатэма".

Въ эпоху, когда въ кружкахъ символистовъ высказывались отрицательныя сужденія о „Жизни Человѣка", я печатно высказывалъ свое сочувствіе этому писателю; мнѣ казалось, что „Жизнь Человѣка", при всѣхъ ея несовершенствахъ, есть дѣйствительный переломъ въ творчествѣ Леонида Андреева. Я опредѣлялъ этотъ переломъ приблизительно такъ: линія развитія г. Андреева круто перемѣнилась; въ мѣстѣ перелома эта линія можетъ казаться точкой; я ждалъ новой линіи его пути.

Но линія эта и до сихъ поръ—точка; и даже болѣе того: точка стремится стать математической точкой; наивный, но, быть можетъ, искренній символизмъ „Жизни Человѣка" вырождается въ ходульно-плакатный символизмъ „Анатэмы".

Леонидъ Андреевъ поставилъ на сцену міровой разумъ съ мечомъ въ рукѣ и заставилъ его высказаться въ интервью съ чортомъ. И міровой разумъ заговорилъ языкомъ декадента уѣзднаго городка; чортъ же оказался уже декадентомъ губернскаго города и при томъ съ наклонностью къ провокаціи, вдобавокъ, онъ, очевидно, прочиталъ „Мелкаго бѣса".

Впечатлѣніе „Анатэма" производитъ, но только тогда, когда пьесу видишь на сценѣ; производитъ впечатлѣніе прекрасная инсценировка, мастерская игра нѣкоторыхъ актеровъ.

Безподобенъ г. Качаловъ: онъ создалъ образъ, какой и не снился Андрееву; но оттого-то образъ, имъ созданный, постоянно двоится: тамъ, гдѣ отъ лица Анатэмы выступаетъ Андреевъ, тамъ меркнетъ г. Качаловъ, гдѣ Анатэма молчитъ, г. Качаловъ начинаетъ творить. Уменъ, хитеръ, ловокъ и загадоченъ г. Качаловъ въ роли Анатэмы вплоть до... того момента, когда онъ начинаетъ говорить; „текстъ" Андреева губитъ Анатэму; только что взволновавшій насъ образъ меркнетъ тогда, когда онъ раскрываетъ ротъ; тщетно силится г. Качаловъ поднять Анатэму, тщетно аккомпанируетъ онъ своей безподобной игрой словамъ андреевскаго текста; текстъ оказывается пустымъ текстомъ—текстомъ сентенціонныхъ про-

кламацій и афишъ на тему о міровой дисгармоніи и о всемъ прочемъ, чрезвычайно высокомъ, и жалѣешь, что образъ, внушенный г. Качаловымъ, разлетается, какъ дымъ, отъ грубаго прикосновенія къ андреевскому тексту; тутъ хочется сказать, что Художественный театръ и г. Андреевъ вовсе не поняли другъ друга: Художественный театръ хотѣлъ создать великолѣпную симфонію красокъ, мимики, но въ контуры этой симфоніи ворвался Леонидъ Андреевъ со своими эксклямаціями; эксклямаціи, ламентаціи и сентенціи чорта, обращенныя къ міровому разуму о двухъ ногахъ и съ мечомъ въ рукѣ, напоминаютъ эксклямаціи, ламентаціи и сентенціи захмелѣвшаго приказчика, обращенныя къ зеленому змію, а поведеніе этого чорта до мелочей напоминаетъ намъ поведеніе сыщика отъ желтой прессы, имѣющаго порученіе скомпрометировать депутата въ предвыборной агитаціи.

Мы все же надѣемся, что Леонидъ Андреевъ, по крайней мѣрѣ, не раздѣляетъ эксклямацій, ламентацій и сентенцій своего чорта; мы слишкомъ вѣримъ въ русскаго писателя, къ какой бы литературной группѣ онъ ни принадлежалъ, чтобы общеизвѣстныя истины и пріѣвшіеся афоризмы принять, какъ откровенія выдающагося русскаго писателя.

Наряжать ходячія сентенціи въ сюртуки, кафтаны и лапсердаки—тенденція Андреева; онъ думаетъ, что такое облеченіе изобличаетъ его, какъ символиста; помилуй Богъ, какъ легко быть символистомъ: стоитъ поставить міровой разумъ на двѣ ноги, и уже мы, бѣдные зрители, обязаны трепетать и не видѣть въ эксклямаціяхъ разума обычныхъ эксклямацій средняго человѣка, стоитъ нарядить чорта въ цилиндръ и сюртукъ—и мы, бѣдные, зрители обязаны трепетать и взывать: „Какъ ново, какъ оригинально, какъ богато, какъ пышно!" Неоригинальная мысль—остается неоригинальной мыслью, но эта же мысль, высказываемая міровымъ разумомъ, то-есть завернутымъ въ плащъ человѣкомъ съ бутафорскимъ мечомъ въ рукахъ,—мысль символическая. Въ „Жизни Человѣка" насъ плѣняетъ искренность безпомощности: Леонидъ Андреевъ сталъ тутъ вплотную передъ символизмомъ; онъ какъ бы говоритъ намъ: „Тутъ что-то есть, чего я не понимаю". И я продолжаю настаивать: мы обязаны слушать его; въ самой

технической безпомощности слышится плачъ ребенка, затеряннаго въ темнотѣ.

Въ „Анатэмѣ“—не то: „оригинальный“, „новый“ „всепостигшій“ Андреевъ низлагаетъ міровой разумъ, становясь на его мѣсто: тайна символовъ вѣдома ему одному; изъ человѣка съ маленькой буквы онъ сталъ Человѣкомъ съ большой буквы. Человѣкъ призвалъ васъ на балъ: „Анатэма“ — балъ Андреева. Человѣкъ становится въ позу и величественно шествуетъ мимо, стараясь увѣрить насъ, что звукъ его шаговъ есть музыка сферъ, а мы слушаемъ лишь стукъ каблуковъ по полу да плаксивыя ноты „Чижика“.

Бѣдный, бѣдный Леонидъ Андреевъ: мы не узнаемъ въ немъ автора „Мысли“, „Призраковъ“, „Жили-были“; мы не узнаемъ въ немъ и автора „Жизни Человѣка“.

Все горе Андреева въ томъ, что онъ желаетъ быть символистомъ и вмѣсто того становится „сентенціонистомъ“; облекать сентенціи въ сюртуки; изображать „сущности“ въ видѣ кавалеровъ въ плащахъ—еще не есть символизмъ: Кузьма Прутковъ вѣдь тогда символистъ куда болѣе удачный; вспомнимъ его безподобную комедію „Сродство міровыхъ силъ“. Если бы разыграть Кантову „Критику чистаго разума“ и облечь основоположенія разсудка въ сюртуки, кафтаны и лапсердаки, право, получилось бы нѣчто еще болѣе „странное“, чѣмъ „Анатэма“. Тогда бы категоріи отплясывали, а міровой разумъ, по крайней мѣрѣ, сумѣлъ бы объяснить свое поведенье хоть тѣмъ, что онъ — „разумъ практическій“; но Андреевъ заставилъ разыгрывать въ лицахъ „Критику чистаго разума“ средняго посѣтителя кабачковъ, а эта критика не подымается выше проклятій Зеленому Змію. Желая быть символистомъ, Леонидъ Андреевъ хочетъ быть символистомъ реалистическимъ; для этого переселяетъ онъ насъ къ берегамъ Чернаго моря, чтобы развернуть передъ нами благочестивую жизнь еврея Лейзера; благочестивый, умный еврей начинаетъ дѣйствовать такъ, какъ благочестивый умный еврей никогда бы не поступилъ; „quasi-символы“, врываясь въ область быта, создаютъ въ условіяхъ этого быта нѣчто небытовое; если бы самый бытъ былъ образомъ символическихъ переживаній Андреева, мы бы ему

простили (вѣдь совмѣщается у Ибсена символизмъ съ реализмомъ), но бытъ, то-есть нѣчто живое, конкретное, становится канвой для нарочитыхъ эксклямацій, сентенцій и ламентацій обывательскихъ разсужденій.

Зачѣмъ насъ морочитъ Андреевъ, выдавая ламентаціи эти за свои символы? Я не хочу вѣрить въ то, что „Анатэма" принадлежитъ Андрееву. Мои впечатлѣнія послѣ представленія „Анатэмы" таковы: всѣ сильныя мѣста возсозданы артистами Художественнаго театра, сценаріусомъ, режиссеромъ, музыкой и безподобной игрой г. Качалова; всѣ слабыя мѣста принадлежатъ андреевскому тексту; лучше было бы отъ этого текста пьесу освободить, предоставивъ Художественному театру идею; Андреевъ далъ бы намъ возможность черпать глубину его замысла въ музыкѣ и мимикѣ.

1909.

СОДЕРЖАНІЕ.

Отпечатано въ Москвѣ, въ типографіи «Русскаго Товарищества».

КАТАЛОГИ

книгоиздательствъ

„Мусагетъ“, „Альціона“ и „Скорпіонъ“.



Книгоиздательство „Мусагетъ“.

(1910—1911).

Редакторъ Э. К. Метнеръ.

Москва, Пречистенскій бульваръ, д. 31, кв. 9.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Символизмъ. Книга статей. (Предисловіе. Отд. I. Проблема культуры. О научномъ догматизмѣ. Критицизмъ и символизмъ. Границы психологіи. Эмблематика смысла. Отд. II. Формы искусства. Принципъ формы въ эстетикѣ. Смыслъ искусства. Лирика и экспериментъ. Опытъ характеристики русскаго четырехстопнаго ямба. Опытъ описанія стихотворенія Пушкина. Сравнительная морфологія ритма русскихъ лириковъ. Магія словъ. Будущее искусство. Комментаріи. Москва. 1910 г. Цѣна 3 р.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Арабески. Книга статей. (Творчество жизни. Пророкъ безличія. Театръ и современная драма. Пѣснь жизни. Ницше. Ибсенъ и Достоевскій. О цѣлесообразности. Священные цвѣта. Маска. Окно въ будущее. Фениксъ. Символизмъ и современность. Кризисъ сознанія и Генрихъ Ибсенъ. Искусство. Символизмъ, какъ міропониманіе. Литературный дневникъ. На перевалѣ (I—XXVIII). О писателяхъ. Владиміръ Соловьевъ. Чеховъ. Мережковскій. Гиппіусъ. Вячеславъ Ивановъ, Брюсовъ, Блокъ, Ремизовъ, Шестовъ, Л. Андреевъ). Москва. 1911. Ц. 2 р. 50 к.

ВОЛЬФИНГЪ. Модернизмъ и музыка. Книга статей. (Модернизмъ и музыка. Эстрада. Критика. Эстетическія воззрѣнія Бродера Христіансена. Новая наука о музыкѣ. Послѣсловіе). Москва. 1911. Цѣна 2 р.

ВЯЧЕСЛАВЪ ИВАНОВЪ. Эллинская религія страдающаго Бога. Опытъ религіозно-исторической характеристики. (Печатается).

БОРИСЪ САДОВСКОЙ. Русская Камена. Книга статей. (Державинъ. Денисъ Давыдовъ. Веневитиновъ. Полежаевъ. Бенедиктовъ. Мей. Полонскій. Фетъ). М. 1910 г. Цѣна 1 р. 50 к.

ЭЛЛИСЪ. Русскіе символисты. Бальмонтъ, Брюсовъ, Бѣлый. М. 1910 г. Цѣна 2 р.

ЛЕОНАРДО да ВИНЧИ. Трактатъ о живописи. Переводъ и вступительная статья М. С. Сергѣева. (Готовится).

АДОЛЬФЪ ГИЛЬДЕБРАНТЪ. Проблема формы въ изобразительныхъ искусствахъ. Переводъ подъ редакціей Г. А. Рачинскаго. Къ изданію будутъ приложены многочисленные снимки на отдѣльныхъ листахъ, библіографическій указатель и біографическая замѣтка о Гильдебрантѣ. (Печатается).

ЖОЗЕФЪ ОРСЬЕ. Агриппа Неттесгеймскій. Критико-біографическій очеркъ. Переводъ подъ редакціей и съ дополненіями Валерія Брюсова. Съ портретомъ. (Печатается).

ПАВЛИНЪ ИЗЪ ПЕЛЫ. Эвхаристиконъ Богу. Автобіографія неудачника V вѣка. Переводъ въ стихахъ, размѣромъ подлинника, съ предисловіемъ и историко-литературными примѣчаніями Валерія Брюсова. (Готовится).

ПРОВАНСАЛЬСКІЕ ЛИРИКИ XII и XIII вѣковъ. Переводъ Н. П. Киселева. Т. I. Переводы. Т. II. Комментаріи. (Готовится).

ФРИДРИХЪ ШЛЕГЕЛЬ. Люцинда. Съ приложеніемъ писемъ Шлейермахера. Переводъ и вступительная статья Ѳ. А. Степпуна. (Готовится).

БОДЛЭРЪ. Стихотворенія въ прозѣ. Переводъ Эллиса. М. 1910 г. Цѣна 1 р.

АЛЬМАНАХЪ СТИХОВЪ книгоиздательства «Мусагетъ» на 1911 г. (Печатается).

АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ. Собраніе стихотвореній въ трехъ книгахъ.
Книга первая. Стихи о Прекрасной Дамѣ. (1898—1904). Изданіе второе, исправленное и дополненное. (Печатается).
Книга вторая. Нечаянная Радость. (1904—1906). Изданіе второе. (Готовится).
Книга третья. Снѣжная Ночь. (1906—1911). Изданіе второе. (Готовится).

АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ. Ночные Часы. Новый сборникъ стихотвореній. (Готовится).

З. Н. ГИППІУСЪ. Собраніе стиховъ. Книга вторая. М. 1910 г. Цѣна 1 р.

СЕРГѢЙ СОЛОВЬЕВЪ. Апрѣль. Книга стиховъ. М. 1910 г. Цѣна 2 руб.

ЭЛЛИСЪ. Stigmata. Книга стиховъ. М. 1911 г. Цѣна 2 р.

ИЗДАНІЯ «ОРФЕЙ».

ЯКОВЪ БЁМЕ. Aurora или Утренняя Заря въ восхожденіи. Переводъ Алексѣя Петровскаго. (Готовится).

РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ. Парсифаль. Переводъ Эллиса. (Готовится).

ГЕРАКЛИТЪ ЕФЕССКІЙ. Фрагменты. Переводъ Владиміра Нилендера. М. 1910 г. Цѣна 1 р.

ГИМНЫ ОРФЕЯ. Переводъ Владиміра Нилендера. (Готовится).

ЛИРА НОВАЛИСА въ переложеніи Вячеслава Иванова. (Готовится).

РЭЙСБРУКЪ УДИВИТЕЛЬНЫЙ. Одѣяніе духовнаго брака. Вступительная статья Мориса Мэтерлинка. Переводъ Михаила Сизова. М. 1910 г. Цѣна 2 р.

МЕЙСТЕРЪ ЭККАРТЪ. Проповѣди. Переводъ М. В. Сабашниковой. (Готовится).

ЛОГОСЪ.

«ЛОГОСЪ». Русское изданіе международнаго ежегодника по философіи культуры. Подъ общей редакціей С. І. Гессена, Э. К. Метнера, Ѳ. А. Степпуна, при ближайшемъ участіи В. Вернадскаго, И. Гревса, Ѳ. Зѣлинскаго, Б. Кистяковскаго, А. Лаппо-Данилевскаго, Н. Лосскаго, Э. Радлова, П. Струве, С. Франка, А. А. Чупрова.

«ЛОГОСЪ» 1910 г. Книга первая. Содержаніе: Отъ редакціи. Г. Риккертъ. О понятіи философіи. Э. Бутру. Наука и философія. Р. Кронеръ. Философія „Творческой эволюціи". (А. Бергсонъ). С. Гессенъ. Мистика и метафизика. К. Фосслеръ. Грамматика и исторія языка. Ѳ. Степпунъ. Трагедія творчества (Фр. Шлегель). Б. Яковенко. Теоретическая философія Г. Когена. Б. Яковенко. Нѣмецкая философія за послѣдніе годы. Библіографія. Замѣтки. Москва. 1910 г. Цѣна 2 р.

«ЛОГОСЪ» 1910 г. Книга вторая. Содержаніе: В. Виндельбандъ. Философія культуры и трансцендентальный идеализмъ. К. Іоэль. Опасности современнаго мышленія. Б. Кроче. О такъ называемыхъ сужденіяхъ цѣнности. Г. Зиммель. Къ вопросу о метафизикѣ смерти. С. Франкъ. Природа культуры. Э. Трёльчъ. О возможностяхъ христіанства въ будущемъ. І. Конъ. Странническіе годы „Вильгельма Мейстера".

Л. Циглеръ. Объ отношеніи изобразительныхъ искусствъ къ природѣ. Б. А. Кистяковскій. Реальность объективнаго права. Андрей Бѣлый. Мысль и языкъ (Философія языка А. А. Потебни). Б. Яковленко. Обзоръ итальянской философіи. Библіографія. Замѣтки. Москва. 1910 г. Цѣна 2 р.

«ЛОГОСЪ» 1911 г. Книга первая. Содержаніе: Отъ редакціи. Вяч. Ивановъ. Толстой и Сократъ. Гуссерль. Философія, какъ точная наука. Сеземанъ, Струве, Зиммель и др. (Печатается).



Книгоиздательство „Альціона“.

Москва, Пречистенскій бульваръ, д. 31, кв. 9.

«АЛЬЦІОНА». Альманахъ на 1911 годъ. (Готовится).

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Лугъ зеленый. Книга статей. (Лугъ зеленый.—Символизмъ.—Символизмъ и современное русское искусство.—Настоящее и будущее русской литературы.—Гоголь.—Чеховъ.—Мережковскій.—Сологубъ.—Брюсовъ. — Бальмонтъ.—Апокалипсисъ въ русской поэзіи). Москва. 1910 г. Ц. 1 р.

З. Н. ГИППІУСЪ. Разсказы. (Лунные муравьи.—Онъ бѣлый.—Женское.—Былъ и такой.—Увѣренная.—Дверь.—Застѣнный.—Нѣтъ возврата.—Земля и Богъ.—Приказчикъ.—Подслушанныя слова). (Печатается).

СЕРГѢЙ КЛЫЧКОВЪ. Пѣсни. Печаль-Радость, Лада, Бова. Москва, 1910 г. Ц. 75 к.

М. КУЗМИНЪ. Новый Ролла. Поэма. Иллюстраціи Н. Сапунова. (Готовится).

БОРИСЪ САДОВСКОЙ. Узоръ чугунный. Разсказы. (Черты изъ жизни моей.—Двѣ главы изъ неизданныхъ записокъ.—Петербургская ворожея.—Праздничный день поручика Матрадурова.—Погибшій пловецъ.—Сынъ Бѣлокаменной Москвы.—Изъ бумагъ князя Г.). Москва, 1910 г. Ц. 1 р.

ЮРІЙ СИДОРОВЪ. Стихотворенія. Вступительныя статьи А. Бѣлаго, Б. Садовскаго, С. Соловьева. Рисунокъ О. П. Михайловой. Украшенія А. А. Арапова. Москва, 1910 г. Ц. 1 р.

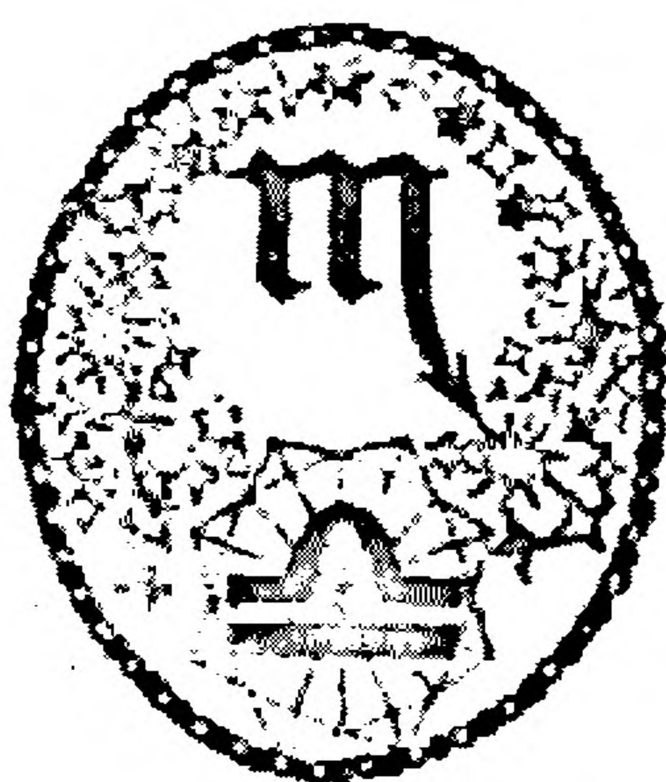
ЛИСТКИ ИЗЪ УТРАЧЕННАГО АЛЬБОМА Елизаветы Николаевны Ушаковой. Факсимильное изданіе рукописи. Стихотворенія А. С. Пушкина, кн. П. А. Вяземскаго, Н. Д. Иванчина-Писарева, кн. П. И. Шаликова, А. Башилова, безъ подписи сочинителя; карандашный рисунокъ А. С. Пушкина. (Печатается).

А. С. ПУШКИНЪ. Сужденія о всемірной литературѣ, собранныя систематически подъ редакціей и съ предисловіемъ. Валерія Брюсова. (Готовится).

БАРБЭ Д'ОРЕВИЛЬИ. Дендизмъ и Джорджъ Брёммель. Вступитетельная статья М. Кузмина. Переводъ М. А. Петровскаго. (Печатается).

ПОЛЬ ВЕРЛЭНЪ. Записки вдовца. Вступительная статья Валерія Брюсова. Переводъ С. Я. Рубановича. Портретъ Верлэна работы Н. Гончаровой. Рисунки Валлотона, П. Верлэна, Казальса, Коля и др. Москва, 1910 г. Цѣна 1 р.

ІОАННЪ СЕКУНДЪ. Поцѣлуи. Переводъ съ латинскаго въ стихахъ Сергѣя Соловьева. (Готовится).



Книгоиздательство „Скорпіонъ“.

(1900—1911).

Москва, Театральная площ., д. Метрополь, кв. 23.

ТО. БАЛТРУШАЙТИСЪ. Земныя страсти. Элегіи. Готовится.

К. Д. БАЛЬМОНТЪ. Полное собраніе стиховъ.

Томъ I. (Подъ сѣвернымъ небомъ. Въ безбрежности. Тишина) М. 1908 г. Изданіе третье. Ц. 2 р.

Томъ II. (Горящія Зданія). Изданіе третье. М. 1908 г. Ц. 1 р. 50 к.

Томъ III. (Будемъ какъ Солнце). Изданіе третье. М. 1908 г. Ц. 1 р. 50 к.

Томы IV, V, VI, VIII, IX готовятся къ печати.

Томъ VII. (Жаръ-Птица). Фронтиспись К. Сомова. М. 1907 г. Ц. 2 р.

Томъ X. (Хороводъ временъ). М. 1909 г. Ц. 1 р. 25 к.

ВАЛЕРІЙ БРЮСОВЪ. Пути и перепутья. Собраніе стиховъ. 1892—1909 гг.

Томъ I. Стихи 1892—1901 гг. (Chefs d'oeuvre. Me eum esse. Tertia Vigilia). Вторая тысяча. М. 1907 г. Ц. 2 р.

Томъ II. Стихи 1902—1906 гг. (Urbi et Orbi. Stephanos). Вторая тысяча. М. 1908 г. Ц. 2 р.

Томъ III. Стихи 1907—1909 гг. (Всѣ Напѣвы). Вторая тысяча. М. 1900 г. Ц. 2 р.

ИВ. БУНИНЪ. Листопадъ. Стихотворенія. М. 1905. Ц. 1 р.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Золото въ Лазури. Первый сборникъ стиховъ. Обложка Н. Ѳеофилактова. М. 1904 г. Ц. 2 р.

ПОЛЬ ВЕРЛЭНЪ. Собраніе стиховъ. Въ переводѣ Валерія Брюсова. Готовится.

ЭМИЛЬ ВЕРХАРНЪ. Стихи о современности. Переводъ Валерія Брюсова. Съ портретомъ Верхарна, работы Т.ванъ Риссельберга. Ц. 1 р. 30 к.

ЮРІЙ ВЕРХОВСКІЙ. Разныя стихотворенія. М. 1908 г. Ц. 80 к.

З. Н. ГИППІУСЪ. Собраніе стиховъ. М. 1908 г. Ц. 1 р. 50 к

Н. ГУМИЛЕВЪ. Жемчуга. Стихи. Обложка Д. Кардовскаго. М. 1910 г. Ц. 1 р. 50 к.

ВЯЧЕСЛАВЪ ИВАНОВЪ. Прозрачность. Вторая книга лирики. Обложка Н Ѳеофилактова. М. 1904 г. Ц. 1 р. 50 к.

М. КУЗМИНЪ. Сѣти. Первая книга стиховъ. Обложка Н. Ѳеофилактова. М. 1908 г. Ц. 1 р. 50 к.

ИВ. КОНЕВСКОЙ. Стихи и проза. Посмертное собраніе сочиненій съ портретомъ автора. Ред. Валерія Брюсова. М. 1904 г. Ц. 2 р.

НИКОЛАЙ МОРОЗОВЪ. Звѣздныя пѣсни. Съ двумя картами звѣзднаго неба. Обложка М. Соломонова. М. 1910 г. Ц. 1 р. 50 к. (Конфисковано).

ПЯТЬ ПОЭТОВЪ (Пентадій, Авсоній, Порфирій, Клавдіанъ, Луксорій). Въ переводѣ Валерія Брюсова. Готовится.

ѲЕДОРЪ СОЛОГУБЪ. Собраніе стиховъ. М. 1904 г. Ц. 1 р. 50 к.

ОСКАРЪ УАЙЛЬДЪ. Тюремная баллада. Переводъ К. Бальмонта. Обложка М. Дурнова. М. 1904 г. Ц. 50 к.

ВАЛЕРІЙ БРЮСОВЪ. Земная Ось. Разсказы и драматическія сцены. 2-е, дополненное изд. Иллюстраціи Альберто Мартини. М. 1910 г. Ц. 2 р.

ВАЛЕРІЙ БРЮСОВЪ. Огненный Ангелъ. Повѣсть изъ нѣмецкой жизни XVI в. Изд. 2-е, дополненное примѣчаніями. М. 1909. Ц. 2 р. 50 к.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Серебряный Голубь. Повѣсть въ семи главахъ. Обложка П. Уткина. М. 1910 г. Ц. 1 р. 80 к.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Сѣверная симфонія. (1-я, героическая). Въ 4-хъ частяхъ). Обложка по рисунку Обри Бердслея. М. 1904 г. Ц. 75 к.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Кубокъ метелей. 4-я симфонія. Обл. А. Ѳелотова. М. 1908 г. Ц. 1 р. 50 к.

КНУТЪ ГАМСУНЪ. Сьеста. Очерки и разсказы. Переводъ съ норвежскаго С. А. Полякова. М. 1900 г. Ц. 1 р.

М. КУЗМИНЪ. Первая книга разсказовъ. (Приключенія Эме Лебефа. Письма Клары Вальмонъ. Тѣнь Филлиды. Флоръ и разбойникъ. Рѣшеніе Анны Мейеръ. Кушетка тети Сони. Крылья). М. 1910 г. Ц. 1 р. 50 к.

М. КУЗМИНЪ. Вторая книга разсказовъ. (Подвиги Великаго Александра. Повѣсть объ Елевсиппѣ. Нѣжный Іосифъ). М. 1910 г. Ц. 1 р. 80 к.

ЖАГАДИСЪ. Облака. Поэма въ прозѣ. Обложка Н. Ѳеофилактова. М. 1905 г. Ц. 65 к.

ЭДГАРЪ ПО. Собраніе сочиненій въ переводѣ К. Д. Бальмонта.

Томъ I. Поэмы, сказки. Готовится второе изданіе.
Томъ II. Разсказы, статьи. М. 1905 г. Ц. 1 р. 30 к.
Томъ III. Страшные разсказы, гротески. Готовится.

СТ. ПШИБЫШЕВСКІЙ. Собраніе сочиненій.

Книга II. Pro Domo mea. De profundis. У моря. Сыны Земли (романъ въ 3-хъ частяхъ) и др. Переводъ М. Семенова, Е. Троповскаго и С. Полякова. Обложка Е. Недельмана. М. 1905 г. Ц. 2 р. 40 к.

Книга III. Дѣти Сатаны. Романъ въ 4 ч. Обложка Н. Ѳеофилактова. М. 1906 г. Ц. 1 р. 30 к.

Книга IV. Заупокойная месса. Въ часъ чуда. Городъ смерти. Поэмы въ прозѣ. Переводъ М. Семенова и Е. Троповскаго. Обложка Фидуса. М. 1906 г. Ц. 1 р.

СТ. ПШИБЫШЕВСКІЙ. Сыны земли. Романъ. Переводъ Е. Троповскаго. М. 1905 г. Ц. 50 к.

ѲЕДОРЪ СОЛОГУБЪ. Жало Смерти. Разсказы. М. 1905 г. Ц. 1 р. 50 к.

ГАБРІЭЛЬ Д' АННУНЦІО. Трагедіи (Мертвый городъ. Джіоконда. Слава). Переводъ съ итальянскаго Ю. Балтрушайтиса. М. 1900 г. Ц. 1 р. 25 к.

ЭМИЛЬ ВЕРХАРНЪ. Елена Спартанская. Трагедія. Единственный авторизованный переводъ съ рукописи Валерія Брюсова. Съ портретомъ Верхарна. М. 1909 г. Ц. 80 к.

КНУТЪ ГАМСУНЪ. Драма жизни. Переводъ съ норвежскаго. С. А. Полякова. Изд. 3-е. М. 1909 г. Ц. 50 к.

ЗИГМУНТЪ КРАСИНСКІЙ. Небожественная комедія. Пер. А. Курсинскаго. Изд. 2-е. Съ портретомъ З. Красинскаго. Ц. 60 к.

Л. ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛЪ. Кольца. Драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ. Предисловіе Вячеслава Иванова. Обложка Н. Ѳеофилактова. М. 1904 г. Ц. 1 р. 80 к.

ШАРЛЬ ВАНЪ-ЛЕРБЕРГЪ. Панъ. Они почуяли. M-lle Коси-Сѣно. Сказки. Переводъ С. А. Полякова. Съ иллюстраціями Н. Ѳеофилактова. М. 1908 г. Ц. 1 р.

ШАРЛЬ ВАНЪ-ЛЕРБЕРГЪ. Они почуяли. M-lle Коси-Сѣно. Переводъ С. А. Полякова. Ц. 40 к.

МОРИСЪ МЕТЕРЛИНКЪ. Стихи. Пеллеасъ и Мелисанда. Переводъ Валерія Брюсова. Съ 3 портретами М. Мэтерлинка и статьей о его жизни и творчествѣ. М. 1905 г. Ц. 1 р.

СТ. ПШИБЫШЕВСКІЙ. Вѣчная сказка. Пер. Е. Троповскаго. Обложка Брунеллески. М. 1907. Ц. 1 р.

ОСКАРЪ УАЙЛЬДЪ. Флорентинская Трагедія. Единственный авторизованный переводъ (съ рукописи) М. Ликіардопуло и А. Курсинскаго. Съ 3 портретами О. Уайльда. М. 1907. Ц. 80 к.

АРТУРЪ ШНИЦЛЕРЪ. Зеленый попугай. Трилогія („Парацельсъ", „Подруга", „Зеленый Попугай"). Перев. съ нѣмецкаго. М. 1900 г. Ц. 60 к.

К. БАЛЬМОНТЪ. Змѣиные цвѣты. М. 1910 г. Ц. 3 р.

ВАЛЕРІЙ БРЮСОВЪ. Лицейскіе стихи Пушкина. Къ критикѣ текста. М. 1907 г. Ц. 1 р.

ВАЛЕРІЙ БРЮСОВЪ. Испепеленный. Къ характеристикѣ Гоголя. 2-е изд. М. 1910 г. Ц. 40 к.

ВАЛЕРІЙ БРЮСОВЪ. Aurea Roma. Золотой Римъ. Очерки литературы и жизни IV в. по Р. Х. (Готовится).

Г. ЛАНДСБЕРГЪ. Долой Гауптмана! Переводъ съ нѣмецкаго М. Семенова. М. 1902 г. Ц. 70 к.

Н. ЛЕРНЕРЪ. Труды и дни А. С. Пушкина. Хронологическія данныя жизни Пушкина. М. 1903 г. Ц. 1 р.

ПИСЬМА ПУШКИНА И КЪ ПУШКИНУ. Новые матеріалы. Редакція и примѣчанія Валерія Брюсова. Приложены факсимиле рисунковъ и рукописей А. Пушкина. М. 1903 г. Ц. 1 р. 50 к.

Куранты Любви. Слова и музыка М. Кузмина. Рисунки С. Судейкина и Н. Феофилактова. М. 1910. Ц. 3 р.

Н. ФЕОФИЛАКТОВЪ. 66 рисунковъ (исполненныхъ фототипiей, одноцвѣтной и многоцвѣтной автотипiей). М. 1908. Ц. 3 р.

СѢВЕРНЫЕ ЦВѢТЫ на 1901 г. Стихи, разсказы, статьи. Обложка К. Сомова. М. 1901 г. Ц. 1 р.

СѢВЕРНЫЕ ЦВѢТЫ на 1902 г. Стихи, разсказы, статьи. Обложка К. Сомова. М. 1902 г. Ц. 1 р.

СѢВЕРНЫЕ ЦВѢТЫ. Альманахъ за три года — 1901, 1902, 1903 гг. Стихи, разсказы, статьи: К. Бальмонта, Валерiя Брюсова, З. Гиппiусъ, М. Лохвицкой, Д. Мережковскаго, Н. Минскаго, В. Розанова, К. Случевскаго, К. Фофанова, А. Чехова и др. Письма: А. С. Пушкина, Ѳ. Тютчева, И. С. Тургенева, А. Фета, Вл. Соловьева, Н. Некрасова и др. Виньетки и заставки К. Сомова, Л. Бакста, М. Волошина и др. Обложка В. Борисова-Мусатова. М. 1904 г. Ц. 3 р.

СѢВЕРНЫЕ ЦВѢТЫ АССИРIЙСКIЕ. 1904 — 5 гг. «Три расцвѣта», драма К. Бальмонта. «Земля», сцены изъ будущихъ временъ Валерiя Брюсова. «Танталъ», трагедiя Вяч. Иванова. Стихи и разсказы С. Соловьева, Макса Волошина, Ѳ. Сологуба, Н. Минскаго, З. Гиппiусъ, М. Криницкаго, Ю. Череды, Л. Зиновьевой-Аннибалъ и др. Обложка и всѣ украшенiя Н. Феофилактова. М. 1905 г. Ц. 3 р.
